

लेखक की प्रकाशित रचनाएँ

- जयशंकर प्रसाद और उनका काव्य (१९५७)
- हिन्दी काव्य में शृंगार-परंपरा और महाकवि विहारी (१९५९)

पंजाब विश्वविद्यालय द्वारा पी० एच० डी० की उपाधि के लिए स्वीकृत तथा उत्तर प्रदेश सरकार व पंजाब सरकार द्वारा पुरस्कृत ।

- साहित्यिक निबन्ध (१९५९)
- हिन्दी साहित्य : समस्याएँ और समाधान (१९६०)
- साहित्य-विज्ञान (१९६३)

पंजाब विश्वविद्यालय द्वारा डी० लिट् उपाधि के लिए स्वीकृत ; उत्तर प्रदेश सरकार द्वारा एक-सहस्र मुद्राओं से पुरस्कृत तथा हरजीमल डालमिया पुरस्कार-समिति द्वारा 'डालमिया-पुरस्कार' से सम्मानित ।

- हिन्दी-साहित्य का वैज्ञानिक इतिहास (१९६५)

उत्तर प्रदेश सरकार द्वारा २५०० रूपयों के विशेष पुरस्कार से तथा हरयाणा सरकार के द्वारा प्रथम श्रेणी के पुरस्कार से सम्मानित । आगरा विश्वविद्यालय द्वारा एम० ए० के लिए निर्धारित ।

- विहारी-सतसई : वैज्ञानिक समीक्षा (१९६६)
- आधुनिक साहित्य और साहित्यकार (१९६७)
- महादेवी : नया मूल्यांकन (१९६९)

महादेवी : नया मूल्यांकन

डॉ० गणपतिचन्द्र गुप्त एम. ए., डी. लिट

अध्यक्ष हिन्दी-विभाग

पंजाब विश्वविद्यालय स्नातकोत्तर केन्द्र, शिमला-३

- प्रकाशक : 'भारतीय अनुसन्धान परिषद्' की ओर से—
भारतेन्दु भवन, लोअर बाजार शिमला-१
- मुद्रक : आगरा फाइन आर्ट प्रेस, राजामंडी आगरा-२
- प्रथम संस्करण : १९६९ ई०
- मूल्य : १५ रुपये

Mahadevi : Naya Mulyankan

[A New Valuation of Mahadevi]

By

Dr. Ganpati Chandra Gupta, M. A., PH. D., D. LITT.

Price : Rs. 15.00 Only.

समर्पित

साहित्य-साधना एवं काव्य-मीमांसा में लीन उन सब
आस्थावान साहित्यकारों को जिनका विश्वास है कि—

- * साहित्य का सौन्दर्य केवल वासना के उद्दीपन में ही नहीं, भावना के उद्वेलन एवं चेतना के परिष्कार में भी योग देता है ।
- * परंपरा का अंधानुसरण भी उतना ही घातक है जितना कि आधुनिकता का विवेक-शून्य आग्रह ।
- * नव निर्माण एवं नूतन विकास के लिए स्वदेशी व विदेशी, परंपरागत एवं नवयुगीन तत्त्वों में अपेक्षित संशोधन-परिष्कार के अनन्तर समन्वय आवश्यक है ।
- * अनास्था, अराजकता एवं अवमूल्यन की स्थिति कुछ संदर्भों में—कुछ व्यक्तियों के लिए—लाभदायक सिद्ध हो सकती है पर सामूहिक हित उसके द्वारा संभव नहीं ।
- * सामाजिकता से विमुख साहित्य और साहित्यिकता से शून्य समाज—दोनों ही अन्ततः निःस्पन्द, निर्जीव एवं चेतना-शून्य होकर जड़ हो जाते हैं । वस्तुतः वैयक्तिक अनुभूतियों के समाजीकरण या साधारणीकरण का ही दूसरा नाम साहित्य-सर्जन है ।

—गणपतिचन्द्र गुप्त

आज की स्थिति में जबकि न केवल साहित्य में अपितु जीवन में भी मूल्यों का विघटन हो रहा है—मूल्यांकन और नव मूल्यांकन की चर्चा व्यर्थ सी प्रतीत होगी। मूल्यों के अभाव में मूल्यांकन कैसा ! फिर मूल्यांकन का लक्ष्य क्या है—मूल्यांकन क्यों करें, किसके लिए करें—आदि प्रश्नों के उत्तर भी अस्पष्ट हैं। इतना ही नहीं, अति आधुनिकतावादी दृष्टि से मूल्यांकन की सार्थकता एवं उपयोगिता पर भी प्रश्नवाचक चिह्न लग गया है। उस दृष्टि के अनुसार साहित्य का चिन्तन या मूल्यांकन अध्यापकीय धन्वे का एक ऐसा अंग है जिसका लक्ष्य साहित्य-साधना के मार्ग में बाधा उपस्थित करना है, साहित्य की गति को अवरुद्ध एवं कुण्ठित करते हुए साहित्य-सर्जन को दमित करने का है ; इसीलिए साहित्य के अनेक नये संरक्षकों ने मूल्यांकन या समीक्षा के विरुद्ध भी एक आन्दोलन छेड़ दिया है।

अतः सबसे पहला प्रश्न तो यही है कि क्या सचमुच मूल्यांकन की प्रक्रिया साहित्य के सर्जन एवं विकास के मार्ग में बाधक सिद्ध होती है ? क्या सचमुच उसकी अब कोई उपयोगिता नहीं रह गयी है ?

यदि हम व्यावहारिक जीवन पर दृष्टि डालें तो इस प्रश्न का उत्तर सहज ही प्राप्त हो जायगा। जब बाजार में वर्ग-विशेष के लोग शुद्ध वस्तुओं एवं पदार्थों के स्थान पर अशुद्ध या नकली पदार्थों को प्रचलित करके स्वार्थ-साधन करना चाहते हैं तो उन्हें यह अनुभव होता है कि उनके लक्ष्य की पूर्ति में दो तत्त्व बाधक हैं—एक वह दृष्टि जो शुद्ध और अशुद्ध के अन्तर को पहचानने में समर्थ है ; दूसरी वह व्यवस्था जिसके कारण वे अपनी वस्तु को निर्धारित मूल्य से अधिक में नहीं बेच पाते। ऐसी स्थिति में वे या तो उन कसौटियों एवं मानदंडों का विरोध करेंगे कि जिनसे शुद्ध और अशुद्ध का अन्तर स्पष्ट हो जाता है, अथवा मूल्य-निर्धारण करने वाली व्यवस्था को ही भग करवा देने का प्रयास करेंगे। वस्तुतः हर युग एवं हर क्षेत्र में, जहाँ भी व्यवस्था और नियम हैं वहाँ मूल्य और मूल्यांकन के साथ-साथ उसके विरोधी भी सदा से रहे हैं। यह दूसरी बात है कि उनका विरोध किस रूप में और किस शब्दावली में प्रकट होता है।

साहित्य का क्षेत्र भी इसका अपवाद नहीं है। उसमें सुकवि और कुकवि (अकवि ?) सदा से रहे हैं। ये कुकवि अपनी युक्तियों, तर्कों, कुतर्कों एवं बाह्य चमत्कारों से काव्य के सच्चे स्वरूप के स्थान पर कृत्रिम रूपों की प्रतिष्ठा का प्रयास सदा से करते रहे हैं। गोस्वामी तुलसीदासजी ने इन्हीं प्रयासों को 'पाखंड-विवाद' की संज्ञा देते हुए अत्यन्त खेद भरे स्वर में लिखा था :

हरित भूमि तृण-संकुलित समुद्रि परं नहीं पंथ ।
जिमि पाखंड विवाद तें लुप्त भये सद्ग्रन्थ !

घोर आस्थावादी तुलसीदास का भी विश्वास था कि 'पाखंड-विवाद' सद्ग्रन्थों का भी लोप कर सकता है या उनके स्थान पर असत् ग्रन्थों की प्रतिष्ठा कर सकता है ।

अतः यह आश्चर्य की बात नहीं कि जिनके हाथ में शक्ति हो वे अपने बल से मुहम्मद तुगलक की भाँति खोटे सिक्को की ही टकसाल स्थापित करने में सफल हो जायें—परिणाम चाहे उसका कुछ भी क्यों न हो !

अस्तु, मूल्यों और मूल्यांकन की प्रक्रिया का विरोध वही वर्ग कर सकता है जो अराजकता की स्थिति उत्पन्न करके अपने खोटे सिक्को को चलाना चाहता है ।

● आचार्य अज्ञेय ने कुछ वर्षों पूर्व लिखा था, प्रतिभाशाली साहित्यकार की पहचान है, हड़कम्पी पैदा कर देना क्योंकि वह तभी अपने व्यक्तित्व को समाज पर आरोपित कर सकेगा । उनकी वाणी इन शब्दों में प्रस्फुटित हुई है—'जो प्रतिभावान है, जीनियस है वह इस परिस्थिति में पड़ कर एक हड़कम्प पैदा कर देगा ।' स्वयं अज्ञेय ने भी उपन्यास, कविता, आलोचना, निबन्ध, इतिहास-लेखन आदि के क्षेत्रों में 'हड़कम्पी पैदा' करके अपनी विचित्र प्रतिभा का परिचय दिया है ; पर उनके अनुगामी उनसे भी आगे बढ़ रहे हैं—वे ऐसी-ऐसी चेष्टाएँ कर रहे हैं जिनसे हड़कम्पी तो क्या साहित्य का पूरा ढाँचा ही बिखरता हुआ दिखाई दे रहा है ! साहित्य के स्थान पर असाहित्य की प्रतिष्ठा का प्रयास पूरी साँठ-गाँठ के साथ हो रहा है ! कविता में से रस को, कहानी में से कथात्मकता को, एवं समीक्षा में से मूल्यों को निष्कासित करने का संगठित प्रयास 'पाखंड विवाद' के आधार पर ही हो रहा है । कदाचित् साहित्य में अनास्था, अराजकता, अवमूल्यन, अनैतिकता, असामाजिकता, अकविता, अकहानी आदि 'अ'वादी प्रवृत्तियाँ—जो कि स्पष्ट ही जीवन के लिए निषेधात्मक एवं घातक हैं—इसी प्रयास से प्रेरित हैं ।

● इन सब प्रवृत्तियों के मूल में क्या है ? पाश्चात्य समाजशास्त्रीय विद्वानों एवं सांस्कृतिक इतिहासकारों ने विश्व सस्कृति के अभ्युत्थान एवं पतन के इतिहास का अध्ययन करते हुए साहित्य की इन प्रवृत्तियों के मूलाधारों को स्पष्ट करने का यत्न किया है जिनमें स्पैंगलर, टॉयनबी, सोरोकिन प्रभृति का नाम उल्लेखनीय है । इन इतिहासकारों के अनुसार जब कोई भी सस्कृति या सभ्यता अपने विकास की चरम सीमा तक पहुँच जाती है तो उसका विघटन या पतन आरंभ हो जाता है । इस स्थिति में समाज ऊपर से शक्ति-सम्पन्न, वैभवशाली एवं सक्रिय दिखाई पड़ता है पर भीतर-ही-भीतर वह रिक्त, खोखला एवं चेतना-शून्य होने लगता है ; उसका शरीर स्वस्थ, पुष्ट एवं सुन्दर दिखाई देता है किन्तु उसकी चेतना भीतर से खंडित एवं निष्प्राण होती चलती है । इस भीतर की स्थिति का ज्ञान उसके बाह्य जीवन से नहीं अपितु उसके साहित्य से ही हो पाता है जो कि उसके आन्तरिक जीवन को व्यक्त करता है । संक्षेप

में, पतनोन्मुख जाति के साहित्य के प्रमुख लक्षण ये हैं—(१) उसकी चेतना का क्षेत्र अत्यन्त सीमित, क्षुद्र एवं हेय हो जाता है—वह उच्च आदर्शों, व्यापक सिद्धान्तों, महान् लक्ष्यों से हटकर क्षुद्र वासनाओं एवं पाशविक वृत्तियों की तुष्टि से सम्बन्धित क्रिया-कलापो तक ही सीमित हो जाती है। (२) इसी के अनुरूप उसकी विषय-वस्तु का भी संकोचन हो जाता है—वह ऐन्द्रियकता, रिक्तता, निष्क्रियता की अनुभूति तक ही सीमित हो जाती है। (३) साहित्यिक सौन्दर्य के स्थान पर उसमें वासनात्मक उत्तेजना या बौद्धिक चमत्कार की प्रतिष्ठा होने लगती है। (४) साहित्य के विभिन्न तत्त्व विघटित एवं लुप्त होने लगते हैं। (५) साहित्य के विभिन्न रूप-भेद अस्पष्ट, मिश्रित एवं विकृत होने लगते हैं। (६) वह अतीत की परम्पराओं एवं भविष्य की आशाओं से सम्बन्ध-विच्छेद करके सकीर्ण वर्तमान में आवद्ध हो जाता है। (७) अपनी अस्पष्टता, दुर्बोधता एवं अस्वाभाविकता के कारण समाज से उसका सम्बन्ध-विच्छेद हो जाता है।

कहना न होगा कि ये सभी प्रवृत्तियाँ पाश्चात्य साहित्य में द्रुतगति से विकसित हो रही हैं जिसे अनेक चिन्तक पाश्चात्य सस्कृति के विघटन एवं पतन की प्रक्रिया की अग्रिम सूचना के रूप में मान रहे हैं। भारतीय इतिहास में भी हम देखते हैं कि महा-भारत से लेकर आज तक जब-जब इन प्रवृत्तियों का उन्मीलन हुआ हमारी सभ्यता का पतन हुआ है। बौद्ध साम्राज्य, हिन्दू साम्राज्य एवं मुगल-साम्राज्य के पतन-काल से कुछ पूर्व का तत्सम्बन्धी साहित्य देखा जाय तो यह स्पष्ट होगा कि उस समय भी साहित्यिक प्रवृत्तियों ने परवर्ती पतन की अग्रिम सूचना दे दी थी—यह दूसरी बात है कि वह सूचना निरर्थक रही।

अस्तु, पाश्चात्य साहित्य की ये प्रवृत्तियाँ पाश्चात्य सस्कृति की पतनोन्मुखता की सूचक हैं, पर भारतीय साहित्य में भी ये सब क्यों पनप रही हैं? क्या भारतीय सस्कृति भी पतनोन्मुखी अवस्था में है? हमारे विचार में भारतीय सस्कृति पतन की स्थिति से निकलकर अभी-अभी बाहर आयी है; वह नव चेतना एवं नव जागरण की स्थिति में है, अतः विकास-क्रम की दृष्टि से उसके चरम विकास की स्थिति भी अभी दूर है—अतः पतन की स्थिति का तो अभी प्रश्न ही नहीं उठता। फिर हमारे साहित्य में ये प्रवृत्तियाँ क्यों पनप रही हैं?

इसका उत्तर है—अनुकरण या अंधानुकरण के कारण। एक बार जब साहब को जुकाम हो गया तो उन्होंने कमरे की खिड़कियाँ बन्द की, एस्प्री लिया, और विस्तरों में लेट गये। उनके चपरासी ने भी रात्रि में घर पहुँचकर यह सब-कुछ किया, यद्यपि उसे जुकाम नहीं था। केवल साहब का अनुकरण करने के लिए! हमारे यहाँ भी अनेक ऐसे साहित्यकार हैं जिन्हें जुकाम हो या न हो पर वे अपने पश्चिमी साहबों का अनुकरण अवश्य करेंगे—वे छीकते हैं तो ये भी छीकेंगे, उनके हाथ में सूँघनी है तो ये भी उसे हाथ में रखेंगे। वहाँ दादावाद चला, प्रतीकवाद चला, प्रयोगवाद चला, नयी कविता (New Verse) चली, बीटल-संप्रदाय चला, भूखी पीढी का नारा चला, लघु

मानव का बोध हुआ, आधुनिकता अति आधुनिकता और समसामयिकता की चर्चाएँ हुई—यह सब कुछ हमारे यहाँ भी हुआ ! हम उनसे पीछे कैसे रह सकते थे ! उनका वैभव, उनकी समृद्धि उनकी यात्रिकता हमारे जीवन में नहीं है—उनकी समस्याएँ और हमारी समस्याएँ भिन्न-भिन्न हैं : उनकी समस्या है—भोजन को कैसे हजम करें ? हमारी समस्या है—रोटी का टुकड़ा कहाँ से मिले ? वे सोचते हैं उधार किस-किस को दें, हमारी चिन्ता है—उधार कहाँ से लें ! उनके पास यत्र इतने अधिक है कि उनसे विराग होने लगा है जबकि हम उन्हें अभी लुब्ध दृष्टि से ही देख रहे हैं । वे शताब्दियों से मुक्ति का आनन्द लूट रहे हैं, हम अभी-अभी कैद से छूटकर निकले हैं—फिर भी हमारे साहित्यकार की अनुभूतियाँ वही हैं जो उनकी हैं—जिस पर यह बात लागू नहीं होती वह 'आधुनिक' नहीं है, और जो 'आधुनिक' नहीं है—वह साहित्यकार कैसे कहा जा सकता है !

हम नहीं कहते कि पाश्चात्य प्रवृत्तियों एवं आधुनिक विचारों को न अपनावें, पर अपनाना और अधानुकरण करना अलग-अलग बात है । पश्चिम जिसे अपनाकर फेंक दे, वही हमारे यहाँ आभूषण बन जाय—यह ठीक नहीं । हमारा भी अपना व्यक्तित्व है, अपना चिन्तन है, हम पश्चिम से कुछ सीख सकते हैं तो उसे कुछ सिखा भी सकते हैं । आँख मूँदकर किसी भी तत्त्व को स्वीकार करना—चाहे वह भारतीय हो या पाश्चात्य, परंपरागत हो या आधुनिक अपनी विवेक-शून्यता को ही प्रमाणित करता है ।

❶ इन सब बातों का महादेवी से क्या सम्बन्ध है ? इनकी चर्चा यहाँ क्यों कर रहे हैं ? उत्तर में निवेदन है कि निश्चित ही इन सारी बातों का सम्बन्ध महादेवी से है । आज के टूटते हुए मानदंडों, विघटित होते हुए मूल्यों एवं खंडित होती हुई आस्था का प्रत्यक्ष उत्तर है—महादेवी । अराजकता की आँधी एवं अनास्था के तूफान में भी वे अपनी साधना के दीप को जलाये हुए हैं । परंपरा का उन्हें ज्ञान है पर उसकी रूढ़ियों से वे बँधी हुई नहीं हैं ; आधुनिक युग का उन्हें बोध है पर उसकी सीमाओं से वे अपरिचित नहीं हैं , अध्यात्म में उनकी आस्था है पर सांप्रदायिकता से वे मुक्त हैं , कला का सौन्दर्य कम नहीं पर सत्य का उद्घोष भी उनकी वाणी में है , आलोचकों के आक्षेप उन पर कम नहीं हुए पर अपने लक्ष्य से वे विचलित नहीं हुयी , साथी उन्हें छोड़ गये पर दिशा और पथ को उन्होंने नहीं छोड़ा । उनका समूचा साहित्य आस्था के उद्घोष एवं औदात्य के वैभव से अनुप्राणित है । इसीलिए आज की पूर्व चर्चित स्थिति का समाधान उन जैसे साहित्य-साधकों द्वारा ही संभव है । उनका अध्ययन एवं मूल्यांकन हमें एक ऐसी दृष्टि एवं शक्ति प्रदान करता है जिससे हम आधुनिकता के कुहासे को चीरकर अतीत की परंपराओं और भविष्य के लक्ष्य को देखते हुए आगे बढ़ सकते हैं ।

केवल गति में हमारा विश्वास नहीं है । गति को नियंत्रित करने वाला प्रत्येक तत्त्व हमारे लिए घातक है—ऐसा भी हम नहीं मानते । जब हम रसातल की ओर जा रहे हों, या लक्ष्य से विपरीत दिशा में दौड़ रहे हों तो वहाँ हमारी गति पर अंकुश आवश्यक है—अन्यथा गति दुर्गति बन जायगी ।

प्रत्येक गति प्रगति नहीं है ; दुर्गति की भी संभावना उसमें है । मूल्यों की स्थापना और मूल्यांकन की प्रक्रिया यदि विवेकपूर्ण दृष्टि, वैज्ञानिक पद्धति एवं प्रामाणिक विधि के द्वारा संपन्न हो तो वह साहित्य सर्जन की उसी गति में बाधक होगी जो दुर्गति की ओर अग्रसर है । ऐसी बाधा भी निर्बाध पतन से सौगुनी अच्छी है । पर जिनका लक्ष्य केवल गति है, हलचल है, उछल-कूद है, शोर-गुल है, हडकम्पी है, उनके कोमल हृदय को यदि इससे चोट लगे तो स्वाभाविक है !

● प्रस्तुत मूल्यांकन केवल महादेवी के काव्य को नयी दृष्टि से देखने का ही प्रयास नहीं है अपितु साथ-साथ में नये मूल्यों के विकास का भी प्रयत्न है । इसीलिए प्रत्येक पक्ष की विवेचना करने से पूर्व तत्सम्बन्धी सिद्धान्तों की व्याख्या प्रायः की गयी है । इस प्रयास की नयी उपलब्धियाँ क्या हैं—यह तो पूरे ग्रन्थ के अध्ययन से ही स्पष्ट हो सकेगा, पर फिर भी कतिपय निष्कर्षों की ओर विद्वानों का ध्यान विशेष-रूप से आकर्षित करना चाहता हूँ—

- * महादेवी की काव्य-दृष्टि साहित्य का लक्ष्य सौन्दर्य को नहीं, सत्य को मानती है । यह तथ्य उनके पूरे साहित्य पर लागू होता है—अर्थात् उसमें सत्य का औदात्य भावात्मक सौन्दर्य की अपेक्षा अधिक है ।
- * महादेवी के काव्य में अद्वैत दर्शन एवं बौद्ध दर्शन के सामान्यीकृत रूपों का समन्वय हुआ है ; उनका दार्शनिक पक्ष अद्वैत से अधिक प्रभावित है तो जीवन-दर्शन बौद्ध मत से ।
- * महादेवी का युग-बोध अतीत और वर्तमान में समन्वय स्थापित करता है ।
- * छायावाद विघटित होकर आदर्शान्मुखी एवं यथार्थान्मुखी धाराओं में विभक्त हो गया जो मंदगति से आज भी प्रवाहित है, महादेवी प्रथम वर्ग का प्रतिनिधित्व करती है ।
- * छायावाद और रहस्यवाद मूलतः अलग-अलग हैं, पर महादेवी की विषय-वस्तु रहस्योन्मुख है जबकि उनकी अभिव्यञ्जना-शैली छायावादी है । दूसरे शब्दों में छायावाद उनके शैली पक्ष में ही है, वस्तु पक्ष में बहुत कम ।
- * महादेवी के काव्य में वेदना (पीड़ा), करुणा और दुःख—पर्यायवाची नहीं हैं, वे क्रमशः अलौकिक प्रणय, करुणा और निर्वेद की अलग-अलग प्रवृत्तियों के सूचक हैं तथा-उनका सम्बन्ध भी अलग-अलग आलम्बनों से है ।
- * महादेवी ने प्रकृति के स्थिर रूप एवं बाह्य सौन्दर्य की अपेक्षा उसके गत्यात्मक रूप एवं आन्तरिक औदात्य का चित्रण अधिक किया है ।
- * महादेवी की शैली में पाश्चात्य शब्दावली में 'प्रतीक-योजना' तथा भारतीय शब्दावली में 'ध्वनि' की ही प्रमुखता है ; वस्तुतः ये दोनों ही अप्रस्तुत-योजना या विस्थापनात्मक रूप-विधान के अन्तर्गत समाविष्ट हो जाते हैं ।
- * उनके काव्य में प्रतीक रूप में दीपक का प्रयोग सर्वाधिक हुआ है जो उनकी साधना का प्रतीक है—यह प्रतीक उनकी पहली प्रकाशित रचना से

लेकर अन्तिम काव्य-संग्रह तक बराबर व्यवहृत हुआ है। इसके अनन्तर पुष्प—और उसमें भी कमल—सर्वाधिक प्रयुक्त हुआ है जो उनकी करुणा का आलम्बन है।

* सौन्दर्य-शास्त्रीय दृष्टि से उनके काव्य में औदात्य की, काव्य-शास्त्रीय दृष्टि से शान्त रस की तथा वैज्ञानिक दृष्टि से बौद्धिक आकर्षण की प्रमुखता है।

इस प्रकार इस कृति में महादेवी के काव्य को सौन्दर्य-शास्त्रीय, काव्य-शास्त्रीय एवं साहित्य-विज्ञान की दृष्टि से देखने का प्रयास किया गया है। इसकी उपलब्धियों एवं अभावों का मूल्यांकन तो विद्वान् लोग ही करेंगे, मैं तो केवल यही कह सकता हूँ कि मैंने शक्ति-भर अपनी आस्था एवं अपनी दृष्टि को अविचलित एवं स्पष्ट रखने का प्रयास किया है, फिर भी मेरी अपनी अनेक सीमाएँ हो सकती हैं।

कृति की रचना में मुझे जिनसे अप्रत्यक्ष सहयोग प्राप्त हुआ है उनका भी आभार स्वीकार करना अपना कर्तव्य मानता हूँ। श्रेष्ठयवर डा० इन्द्रनाथ मदान ने विगत वर्ष अपनी व्याख्यान-माला के अन्तर्गत महादेवी के सम्बन्ध में अनेक नयी और विचारोत्तेजक धारणाएँ व्यक्त करके मुझे अप्रत्यक्ष में इस ओर प्रेरित किया। मेरे संस्थान के निदेशक डा० जगदीश चन्द्र से शोध-कार्य में सलग्न रहने की प्रेरणा एवं उसके लिए अपेक्षित सुविधा बराबर मिलती रही है। मेरे अनेक साहित्यिक बन्धुओं एवं मित्रों ने भी समय-समय पर प्रेरणा देकर मेरी चेतना को कुण्ठित होने से बचाया है जिनमें डा० पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश', डा० सत्यप्रकाश संगर, डा० कृष्णदेव झाड़ी, डा० धर्मपाल मैनी, प्रो० सत्यपाल विज, श्री चन्द्रदेव वर्मा, श्री रामकृष्ण 'कौशल', श्री राजेन्द्रपाल सूद प्रभृति का नाम उल्लेखनीय है। श्री गुलाबसिंह यादव, मालिक, आगरा फाइन आर्ट प्रेस, ने रुचिपूर्वक विशेष प्रयास करके इस ग्रन्थ को शीघ्र एवं सुन्दर रूप में प्रकाशित करने में योग दिया है।

श्रद्धेय आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी की व्यापक चेतना, उदार दृष्टि एवं उदात्त धारणाओं से औदात्य का तथा श्रद्धेय डा० नगेन्द्र के द्वारा उद्घाटित साहित्य-चिन्तन की भारतीय एवं पाश्चात्य परंपराओं के अनुशीलन से काव्य-सौन्दर्य का जो किंचित् बोध मैंने प्राप्त किया है, उसका भी उपयोग मर्वत्र किया है। श्रद्धेय डा० माताप्रसाद गुप्त से शोध-कार्य में अग्रसर होने की प्रेरणा निरन्तर मिलती रही है। अतः इन सबका हृदय से आभारी हूँ।

और अन्त में मैं अपनी पत्नी—श्रीमती विद्यादेवी के लिए क्या कहूँ जो कि घर की सभी चिन्ताओं से मुक्त रख कर मुझे निरन्तर कागज काले करने में संलग्न रखती हैं। उनकी शिकायत है कि उनका नाम आज तक मैंने कभी भी अपनी पुस्तकों में नहीं दिया।

विषय-क्रम

प्रथम खण्ड : व्यक्तित्व एवं दर्शन

१. महादेवी : जीवन-वृत्त और व्यक्तित्व १६-२६
 - * जीवन-वृत्त—जन्म, शिक्षा, विवाह, काव्य-रचना आदि ;
 - * व्यक्तित्व—आनुवंशिक परंपरा, वातावरण, द्वन्द्व, संतुलन ।
२. महादेवी का काव्य-दर्शन २७-४३
 - * कविता क्या है ? * कविता का साध्य—सत्य ; * काव्य और दर्शन का अन्तर ; * कविता और सौन्दर्य ; * कविता का विषय ; * कविता और उपयोगिता ; * कविता और उपदेशात्मकता ; * कविता और आधुनिक युग ।
३. महादेवी के काव्य की दार्शनिक पृष्ठ भूमि ४४-६४
 - * बौद्ध दर्शन—बुद्ध का व्यक्तित्व, ग्रन्थ, प्रमुख सिद्धान्त—दुःखवाद, प्रतीत्य समुत्पाद, मध्यम मार्ग, निर्वाण, आत्मादि से सम्बन्धित विचार ; मूल्यांकन ; * अद्वैत दर्शन—आधारभूत धारणाएँ—ब्रह्म, माया, जगत्, जीव, मूल्यांकन ; * महादेवी पर प्रभाव ।
४. महादेवी की दार्शनिक मान्यताएँ ६५-७७
 - * ब्रह्म ; * सृष्टि ; * जीवात्मा ; * माया ; * मुक्ति ।
५. महादेवी का जीवन-दर्शन ७८-९५
 - * दर्शन एवं जीवन-दर्शन में अन्तर ; * आस्थामूलक जीवन-दृष्टि ; * जीवन का बोध ; * जीवन का लक्ष्य ; * जीवन-पद्धति ; * मृत्यु सम्बन्धी दृष्टिकोण ।
६. महादेवी का युग-बोध ९६-१०३
 - * आधुनिक समाज ; * पुरुष और नारी सम्बन्ध-; * आज की धार्मिक परिस्थितियाँ ; * आधुनिक राजनीति ; * आज की आर्थिक स्थिति ; * शिक्षा की स्थिति, बुद्धिजीवी वर्ग ।

द्वितीय खण्ड : महादेवी की काव्य-वस्तु

१. छायावाद : परंपरागत धारणाएँ

१०७-१२४

* छायावाद क्या है ? * तात्त्विक दृष्टि से विचार ; * छाया-वाद—रहस्यवाद ; * छायावाद और प्रकृति ; * छायावाद और शैली ; * ऐतिहासिक दृष्टि से विचार—उद्भव के कारण ; छाया-वाद का विकास एवं पतन ।

२. छायावाद : नयी दृष्टि से

१२५-१४१

* साहित्य की आधारभूत प्रवृत्तियाँ ; * भारतीय साहित्य में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों की परंपरा ; * छायावाद का विकास-क्रम ; * छायावाद की मूल वृत्ति ; * छायावाद का विघटन ।

३. महादेवी के काव्य में छायावादी प्रवृत्तियाँ

१४२-१५८

* महादेवी का अन्य छायावादी कवियों से वैशिष्ट्य ; * महादेवी का छायावाद सम्बन्धी दृष्टिकोण ; * छायावाद पर विभिन्न आक्षेप और महादेवी, * छायावाद की प्रवृत्तियाँ और महादेवी—स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति, रागात्मकता, प्रकृति, वैयक्तिकता, शैली ।

४. रहस्यवाद : सामान्य विवेचन

१५९-१७१

* रहस्यवाद : स्वरूप-मीमांसा ; * रहस्यवाद के बोधक लक्षण ; * भेदक लक्षण—द्वैतवाद और रहस्यवाद, भक्ति और रहस्यवाद, रहस्यवाद और काव्य, छायावाद और रहस्यवाद ; * रहस्यवाद के भेद-प्रभेद ; * रहस्यवाद की अवस्थाएँ ; * भारतीय साहित्य में रहस्यवाद की परंपरा ।

५. महादेवी की रहस्यानुभूति

१७२-२१०

* आधार-स्रोत ; * महादेवी की रहस्यानुभूति : शंकाएँ और आक्षेप ; * महादेवी के काव्य में रहस्यानुभूति की व्यञ्जना ; * महादेवी और पूर्ववर्ती रहस्यवादी कवि ।

६. महादेवी के काव्य में वेदना, करुणा और दुःख

२२१-२३२

* महादेवी का वेदना भाव ; * महादेवी का करुणा भाव ; * महादेवी का दुःखवाद—दुःखवाद के मूलाधार, बौद्ध दर्शन का प्रभाव, मनोवैज्ञानिक दृष्टि से दुःख का महत्त्व, दुःख सम्बन्धी भावात्मक प्रवृत्तियाँ, प्रकृति में दुःख का प्रत्यक्षीकरण, दुःख साध्य रूप में ।

७. महादेवी के काव्य में प्रकृति

२३३-२५४

- * काव्य में प्रकृति का प्रयोग ; * महादेवी का प्रकृति सम्बन्धी दृष्टिकोण ; * महादेवी के काव्य में प्रकृति के विभिन्न रूप ; * निष्कर्ष ।

तृतीय खण्ड : महादेवी-काव्य : शैली एवं रूप

१. महादेवी-काव्य का शैली-पक्ष

२५७-२८०

- * शैली के परम्परागत मानदंड , * शैली के नये मानदंड—(१) सयोजनात्मक रूप-विधान (अलंकार-योजना), (२) विश्लेषणात्मक रूप-विधान (विश्लेष-योजना), (३) विस्थापनात्मक रूप-विधान (प्रतीक योजना), (४) विनिमयात्मक रूप-विधान (वक्रोक्ति), (५) समावयवात्मक रूप-विधान ।

२. महादेवी का काव्य-रूप : गीति

२८१-३०६

- * काव्य-रूप के मूलाधार ; * गीति-काव्य . स्वरूप-मीमांसा , * गीति-काव्य . महादेवी की दृष्टि में ; * महादेवी-काव्य : गीति के रूप में, (१) भावात्मकता, (२) संगीतात्मकता, (३) वैयक्तिकता, (४) सक्षिप्तता और (५) भावानुकूल भाषा ; * उपसंहार ।

चतुर्थ खण्ड : महादेवी-काव्य का मूल्यांकन

१. सौन्दर्य-शास्त्रीय मूल्यांकन

३१३-३२२

- (क) वस्तुवादी दृष्टिकोण : औदात्य,
- (ख) रूपवादी दृष्टिकोण : प्रतीकात्मकता
- (ग) समन्यवादी दृष्टिकोण : समन्विति

२. काव्य-शास्त्रीय मूल्यांकन

३२३-३३३

- (१) रस-सिद्धान्त : शान्त रस ।
- (२) ध्वनि-सिद्धान्त के आधार पर ।

३. वैज्ञानिक दृष्टि से मूल्यांकन

३३४-३४८

- * आकर्षण शक्ति सिद्धान्त ; * महादेवी के काव्य में आकर्षण-शक्ति—ऐन्द्रियक आकर्षण—भावात्मक आकर्षण—बौद्धिक आकर्षण ; * आकर्षण-शक्ति की प्रक्रियाएँ—संयोजन, संप्रेषण, द्रवण, अभिव्यक्ति ; * उपसंहार ।

महादेवी : नया मूल्यांकन

प्रथम खण्ड

व्यक्तित्व एवं दर्शन

व्यक्तित्व एवं दर्शन

- * महादेवी : जीवन-वृत्त एवं व्यक्तित्व
 - ** महादेवी का काव्य-दर्शन
 - *** महादेवी के काव्य की दार्शनिक पृष्ठभूमि
 - **** महादेवी की दार्शनिक मान्यताएँ
 - ***** महादेवी का जीवन-दर्शन
 - ***** महादेवी का युग-बोध
-

महादेवी : जीवन-वृत्त और व्यक्तित्व

“ साहित्यकार के आत्म-तत्त्व की महानता का प्रतिबिम्ब ही साहित्य का औदात्य है। सच्चा वाग्वैदग्ध्य उन्हीं में पाया जा सकता है जिनकी चेतना व्यापक और उदार हो। जो लोग जीवन-भर चूद्र उद्देश्यों और संकीर्ण स्वार्थों के पीछे पड़े रहते हैं वे मानवता के लिए स्थायी महत्त्व की रचना नहीं दे पाते। यह बिल्कुल स्वाभाविक है कि जिनके मस्तिष्क महान् विचारों से परिपूर्ण होते हैं उन्हीं की वाणी से उदात्त शब्द भङ्कृत होते हैं। ”

—लौजाइनस

साहित्य और विज्ञान में सबसे बड़ा अन्तर यह होता है कि जहाँ एक में उसके रचयिता के व्यक्तित्व का प्रभाव निहित होता है वहाँ दूसरा उससे मुक्त होता है। साहित्यकार सदा निजी दृष्टि से वैयक्तिक अनुभूतियों की अभिव्यक्ति साहित्य में प्रस्तुत करता है जबकि वैज्ञानिक वस्तुपरक दृष्टि से वस्तुओं के प्राकृतिक गुण-धर्मों की मीमांसा करता हुआ उनके सम्बन्ध में सामान्य विचारों, सिद्धान्तों एवं नियमों की स्थापना करता है। जहाँ साहित्य में साहित्यकार की निजी अनुभूति नहीं होती वहाँ भी उसकी कल्पना, चिन्तन एवं अभिव्यजना का प्रभाव किसी न किसी मात्रा में अवश्य होता है। अतः साहित्य को यदि साहित्यकार के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति भी कह दे तो कोई अत्युक्ति न होगी। ऐसी स्थिति में स्पष्ट है कि किसी भी साहित्य या काव्य का सम्यक् अनुशीलन करने के लिए तथा उसकी मूलभूत प्रेरणाओं एवं प्रवृत्तियों को हृदयगम करने के लिए उसके रचयिता के व्यक्तित्व का ज्ञान परमावश्यक है। किसी भी व्यक्ति का व्यक्तित्व बहुत कुछ उसकी आनुवंशिक परम्पराओं, पारिवारिक एवं सामाजिक वातावरण, शिक्षा-दीक्षा सम्बन्धी संस्कारों तथा वैयक्तिक परिस्थितियों एवं उसके बाह्य एवं आन्तरिक द्वन्द्व के प्रभाव से निर्मित एवं विकसित होता है—अतः व्यक्तित्व को समझने के लिए उस व्यक्ति के जीवन-वृत्त का ज्ञान अपेक्षित है। अस्तु,

इन्ही लक्ष्यों से यहाँ महादेवी के जीवन-वृत्त एवं व्यक्तित्व का अध्ययन क्रमशः प्रस्तुत किया जाता है ।

● जीवन-वृत्त—महादेवी का जन्म फर्रुखाबाद (उत्तर प्रदेश) के एक सुप्रतिष्ठित परिवार में २४ मार्च सन् १९०७ (संवत् १९६४) को प्रातःकाल आठ बजे हुआ था ।^१ उस दिन होली का शुभ त्यौहार था ।^२ इनके पिता गोविन्द प्रसाद वर्मा जो कि एम० ए०, एल० एल० बी० तक शिक्षा-प्राप्त थे, इन्दौर के 'हैली कालेज' में प्राध्यापक के रूप में कार्य करते थे । इनकी माता हेमरानी देवी एक विदुषी, कला-प्रिय एवं धर्म-परायण नारी थी तथा इनके नाना ब्रजभाषा के कवि एवं भक्त प्रवृत्ति के व्यक्ति थे । १९१२ में इन्दौर के मिशन स्कूल में महादेवी की शिक्षा आरंभ हुई । साथ-साथ घर में भी एक पंडित, एक मौलवी, एक चित्र-शिक्षक एवं एक संगीत-शिक्षक के द्वारा विभिन्न भाषाओं एवं कलाओं की शिक्षा दी जाने लगी । सन् १९१६ में, केवल नौ वर्ष की आयु^३ में इनका विवाह स्वरूपनारायण वर्मा के साथ कर दिया गया, जिससे कुछ समय के लिए इनकी शिक्षा में व्याघात उपस्थित हो गया, पर सन् १९१९ में इन्हें पुनः क्रास्थवेट-कालेज, प्रयाग में प्रविष्ट करवा दिया गया जहाँ से उन्होंने १९२१ में मिडिल की परीक्षा, १९२५ में इन्ट्रेंस की तथा १९२९ में बी० ए० की परीक्षाएँ प्रथम श्रेणी में उत्तीर्ण की ।^४ इतना ही नहीं मिडिल की परीक्षा में तो वे प्रान्तभर में सर्वप्रथम रही । इसी बीच अस्वस्थ हो जाने के कारण एक वर्ष तक इनका अध्ययन-क्रम स्थगित रहा तथा इस समय का उपयोग उन्होंने रायगढ़, ताकुला, नैनीताल आदि के भ्रमण में किया । आगे चलकर १९३२ में उन्होंने प्रयाग विश्वविद्यालय से संस्कृत में एम० ए० उत्तीर्ण किया ।^५

यद्यपि महादेवी का विवाह वाल्यकाल में ही हो गया था किन्तु उसे उन्होंने कभी भी स्वीकार नहीं किया ।^६ विवाह के अनन्तर वे एक बार ससुराल गयीं किन्तु वहाँ रो-रोकर अस्वस्थ हो गईं जिससे उन्हें दूसरे ही दिन वापस पितृ-गृह भेज दिया गया । उसके बाद ये तथा इनके पति दोनों ही अलग-अलग स्थानों पर शिक्षा प्राप्त करते रहे तथा पारस्परिक संपर्क के बचे रहे । बी० ए० उत्तीर्ण करते ही जब इनके गौने का प्रश्न उपस्थित हुआ तो उन्होंने पूरी दृढ़ता से वैवाहिक जीवन एवं गार्हस्थ्य में

१. महादेवी : विचार और व्यक्तित्व ; पृ० ८८ ।

२. वही ; पृ० ३१ ।

३. वही ; पृ० ८६ ।

४. 'महादेवी-संस्मरण ग्रन्थ' सं० पंत ; पृ० २२१ ।

५. वही ।

६. वही ; पृ० १६ ।

प्रवेश करना अस्वीकार कर दिया। वैसे यह निर्णय वे बहुत पहले ले चुकी थी, पर इसकी स्पष्ट घोषणा इसी समय की गयी। इसी समय इन्होंने बौद्ध भिक्षुणी बनने का भी विचार किया किन्तु बौद्ध गुरु की नारियो के प्रति उपेक्षापूर्ण दृष्टि को देखकर उन्होंने अपना विचार त्याग दिया^७ और एम० ए० करने के अनन्तर महात्मा गांधी की प्रेरणा से अध्यापन-कार्य आरंभ कर दिया। १९३२ ई० में उनकी नियुक्ति प्रयाग महिला विद्यापीठ की प्रधानाचार्या के रूप में हो गयी तथा साथ ही वे 'चाँद' पत्रिका का अवैतनिक सम्पादन भी करने लगी।

काव्य-रचना एवं कला-साधना का क्रम इनके जीवन में बहुत पहले से ही चल पड़ा था। सात-आठ वर्ष की आयु में ही इन्होंने ब्रजभाषा में अनेक पदो एवं मुक्तको की रचना की। ये रचनाएँ प्रायः समस्या पूर्ति के ढंग की होती थी, यहाँ एक उदाहरण प्रस्तुत है^८—

आगम है दिन नायक को, अरुनाई भरी नभ की गलियान में,
सीरी सुमंद वतास बही, मुस्कान नई बगरी कलियान में ;
संख धुनों बिरुदाबलियाँ अब गुंजित है खग औ अलियान में,
वारन के हित कंज-कली मुकुताहल जोरि रही अँखियान में ।

इसी बीच 'सरस्वती', पत्रिका के माध्यम से इनका परिचय खड़ी बोली कविता से हुआ जिससे प्रेरित होकर इन्होंने भी खड़ी बोली में लिखना आरंभ किया। खड़ी बोली में इनकी प्रथम पूर्ण रचना 'दिया' है जो ग्यारह वर्ष की आयु में लिखी गयी थी। वह इस प्रकार है^९ :

धूलि के जिन लघु कणों में है न आभा प्राण,
तू हमारी ही तरह उनसे हुआ वयुमान !
आग कर बेती जिसे पल में जलाकर क्षार,
है बनी उस तूल से वर्ती नई सुकुमार ।
तेल में भी है न आभा का कहीं आभास,
मिल गये सब तब दिया तू ने असोम प्रकाश ।
धूलि से निर्मित हुआ है, यह शरीर ललाम,
और जीवन-वर्ति भी प्रभु से मिली अभिराम ।

७. महादेवी . विचार और व्यक्तित्व (नागर) ; पृ० २१ एवं ६१ ।

८. 'महादेवी-संस्मरण-ग्रन्थ' ; पृ० १३ ।

९. वही ; पृ० १४ ।

प्रेम का ही तेल भर जो हम बने निःशोक,
तो नया फँले जगत के तिमिर में आलोक !

आगे चलकर इनकी अनेक कविताएँ 'आर्य महिला' 'महिला-जगत' और 'चाँद' में प्रकाशित हुईं। सन् १९२० में इन्होंने एक करुण रस का खंड-काव्य भी लिखा था जो अप्रकाशित एवं अप्राप्य है। १९२३ में एक नाटक की भी रचना की जिसमें फूल, भ्रमर, तितली, वायु आदि को पात्र रूप में प्रस्तुत किया गया था। यह भी अप्रकाशित ही रहा। आगे चलकर क्रमशः 'नीहार' (१९३०), 'रश्मि' (१९३२) 'नीरजा' (१९३४), 'साध्य गीत' (१९३६) एवं 'दीप शिखा' (१९४२) शीर्षक से इनके काव्य-संग्रह प्रकाशित हुए।^{१०}

लगभग 'दीप शिखा' के रचना-काल से ही वे गद्य की ओर उन्मुख हो गयीं तथा उन्होंने अनेक सस्मरणात्मक एवं आलोचनात्मक लेख लिखे जो विभिन्न संग्रहों के रूप में इस क्रम से प्रकाशित हुए—'अतीत के चलचित्र' (१९४१), 'शृङ्खला की कड़ियाँ' (१९४२), 'स्मृति की रेखाएँ' (१९४३), 'पथ के साथी' (१९५६), 'क्षणदा' (१९४६), 'साहित्यकार की आस्था तथा अन्य निबन्ध' (१९६२)।^{११}

इन मौलिक रचनाओं के अतिरिक्त महादेवी ने कुछ ग्रन्थों का अनुवाद एवं संपादन भी किया है। सन् १९५९ में 'सप्तपर्णा' में इन्होंने वैदिक एवं सस्कृत काव्य के कतिपय मार्मिक अंशों का अनुवाद प्रस्तुत किया है तो 'बग-दर्शन' (१९४४), एवं 'हिमालय' (१९६३) में क्रमशः बंगाल के अकाल एवं चीनी आक्रमण से उत्पन्न परिस्थितियों के सदर्थ में लिखित विभिन्न कवियों की कविताओं का संग्रह एवं संपादन हुआ है।^{१२}

उपर्युक्त साहित्यिक सर्जन के अतिरिक्त विभिन्न सामाजिक एवं राजनीतिक क्रिया-कलापों से भी महादेवी का सम्बन्ध रहा है। साहित्यकारों के हितों की रक्षा के लिए उन्होंने १९४४ में प्रयाग में 'साहित्यकार-सद' की स्थापना की, १९५२ में वे उत्तर प्रदेश की विधान-परिषद् की सदस्या मनोनीत की गयीं, १९५४ में वे 'साहित्य एकादेमी' की संस्थापक सदस्या चुनी गयीं तथा १९६० से वे प्रयाग महिला विद्यापीठ के उपकुलपति पद पर कार्य कर रही हैं।^{१३} इस प्रकार वे साहित्य-सेवा के साथ-साथ समाज, शिक्षा एवं सस्कृति के क्षेत्र में भी बराबर कार्य-रत हैं।

● महादेवी का व्यक्तित्व—'व्यक्तित्व' शब्द का प्रयोग सामान्यतः बहुत ही सीमित अर्थ में किया जाता है जिसका तात्पर्य प्रायः व्यक्ति की शारीरिक विशेषताओं एवं वेशभूषा सम्बन्धी प्रवृत्तियों से लिया जाता है जबकि मूलतः इसका अर्थ व्यक्ति की उन

१०-१२. महादेवी-संस्मरण-ग्रन्थ ; पृ० २२४-५।

१३. वही ; पृ० २२६।

सभी शारीरिक, मानसिक, चारित्रिक एवं व्यावहारिक प्रवृत्तियों से लिया जाना चाहिए जो एक व्यक्ति को दूसरे से भिन्न करती है। वस्तुतः 'व्यक्ति' की भाववाचक संज्ञा ही 'व्यक्तित्व' है—अतः व्यक्ति की सभी विशिष्टताओं का समाहार व्यक्तित्व में किया जा सकता है।

जैसा कि हम अन्यत्र विस्तार से स्पष्ट कर चुके हैं^{१४}, व्यक्तित्व के चार प्रमुख पक्ष हैं—(१) शारीरिक, (२) मानसिक, (३) चारित्रिक एवं (४) व्यावहारिक। क्षेत्र-भेद के अनुसार कही किसी पक्ष का महत्त्व होता है और कही किसी का; यथा पहलवान या सैनिक के लिए शारीरिक पक्ष अधिक महत्त्वपूर्ण है तो व्यापारी के लिए व्यावहारिक पक्ष। इसी प्रकार साहित्य में सर्वाधिक महत्त्व मानसिक पक्ष का होता है क्योंकि इसमें व्यक्ति की मानसिक प्रवृत्तियों—रागात्मक, बौद्धिक एवं काल्पनिक प्रवृत्तियों की ही व्यञ्जना होती है।

विकासवाद के सिद्धान्त के अनुसार व्यक्तित्व का विकास इन चार आधारों पर होता है^{१५}—(१) आनुवंशिक परंपरा, (२) वातावरण, (३) द्वन्द्व एवं (४) संतुलन। यहाँ महादेवी के व्यक्तित्व का विश्लेषण भी क्रमशः इन चारों तत्त्वों के आधार पर किया जाता है।

(क) आनुवंशिक परंपरा—व्यक्ति की प्रायः सभी जन्मजात प्रवृत्तियाँ बीज रूप में उसके पूर्वजों के रक्त में निहित रहती हैं, जो कि माता-पिता के माध्यम से उसे प्राप्त होती हैं। इस दृष्टि से पूर्वजों की परम्परा के भी दो पक्ष हैं—(१) पिता सम्बन्धी, (२) माता सम्बन्धी।

महादेवी के माता-पिता के व्यक्तित्व का परिचय हमें अनेक स्रोतों से उपलब्ध है। श्रीमती श्यामादेवी सक्सेना ने, (जो कि महादेवी की छोटी बहन हैं) उनका परिचय इस प्रकार प्रस्तुत किया है^{१६}।

माता—“माँ की स्मरण शक्ति बहुत अच्छी थी। रामायण, महाभारत, गीता आदि के कई अंश उन्हें याद थे। विनय-पत्रिका तो उन्हें कठस्थ थी। तुलसीदासजी की वे भक्त थी। रामचन्द्रजी उनके इष्ट देव थे। चैत्र में राम-जन्म के अवसर पर नौ दिनों तक रामायण का पाठ इस भाँति करती कि रामनवमी के दिन पाठ पूर्ण हो जाता—फिर धूमधाम के साथ रामायण और रामचन्द्रजी की आरती होती और प्रसाद बँटता। ‘...माँ सवेरे चार बजे उठ जाती। स्नान आदि से निवृत्त हो पूजागृह में चली जाती...’।” (= धार्मिक प्रवृत्ति, साधिका)

१४. 'साहित्य-विज्ञान' (साहित्य की शैली); पृ० २२८।

१५. हिन्दी साहित्य का वैज्ञानिक इतिहास; पृ० ३०।

१६. 'महादेवी-संस्मरण-ग्रंथ'; पृ० ४-५।

“माँ और पिताजी दोनों को ही गाने का बड़ा शौक था ।माँ परदे के अंदर से गाना सुनती एवं सीखती । मास्टर साहब के चले जाने पर वे हारमोनियम पर उनका सिखाया हुआ भजन सुना देती । साल भर के अन्दर ही वे सब स्वर निकालने लगी, सभी राग-रागिनियाँ हारमोनियम पर उतारने लगी । वे ढेरो गाने सीख गई । (—कला मे गति, रुचि एवं प्रवृत्ति)

● पिता—“बाबूजी बहुत सुन्दर, सौम्य, विद्वान् और हँसमुख थे ।किन्तु बाबूजी गोष्ठ के प्रेमी थे । ‘पिता नास्तिक कर्मठ जीवन मे विश्वास ।बाबूजी पूजा-पाठ मे विश्वास नहीं करते थे, किन्तु उनका सिद्धान्त था कि दूसरे के विश्वास को चोट नहीं पहुँचानी चाहिए ।”

उपर्युक्त विवरण से पता चलता है कि महादेवी के माता एवं पिता—दोनों परस्पर विरोधी प्रवृत्ति के व्यक्ति थे, पर फिर भी दोनों मे ही समन्वय एवं सहिष्णुता की प्रवृत्ति भी पूरी मात्रा मे विद्यमान थी जिससे वे एक दूसरे की भावनाओं का आदर कर सके । महादेवी के व्यक्तित्व मे उनकी माता का अंश ही अधिक प्रतीत होता है ; आस्तिक बुद्धि, धार्मिक प्रवृत्ति, साधना मे रुचि, कला और संगीत मे अभिरुचि एवं प्रतिभा—आदि प्रवृत्तियाँ उन्हें माता से प्राप्त हुई हैं जब कि पिता की बौद्धिकता, ओजस्विता एवं समन्वयशीलता का भी उनमे अभाव नहीं है । अन्याय के प्रति विद्रोह तथा न्याय एवं स्वाभिमान के लिए दृढता एवं सहिष्णुता की भावना कदाचित् उन्हें अपने पिता के व्यक्तित्व से प्राप्त हुई हैं ।

(ख) वातावरण—व्यक्तित्व-निर्माण मे योग देने वाला दूसरा तत्त्व वातावरण है जिसके अन्तर्गत पारिवारिक एवं सामाजिक वातावरण के अतिरिक्त शिक्षा-दीक्षा जन्य संस्कारों को सम्मिलित किया जा सकता है । महादेवी का जन्म एक समृद्ध एवं सुशिक्षित परिवार मे हुआ, अतः उन्हें जीवन के आरम्भ से ही कोमल, मधुर एवं सुखमय वातावरण प्राप्त हुआ । अपने माता-पिता की पहली सतान होने के कारण उन्हें एक ओर तो बहुत-अधिक लाड-प्यार मिला तो दूसरी ओर उन्हें शैशव कालीन एवान्त भी प्राप्त हुआ । ये परिस्थितियाँ उन्हें अन्तर्मुखी एवं सवेदनशील बनाने मे सहायक हुईं । माता के सदा पूजा-पाठ मे लगे रहने के कारण इन्हें धार्मिक वातावरण भी प्राप्त हुआ । जब इन्हें पढ़ना आ गया तो वे रामायण के पाठ मे भी लगने लग गयी ।

शिक्षा के क्षेत्र मे इन्हें विभिन्न परस्पर-विरोधी प्रभाव एवं संस्कार साथ-साथ प्राप्त हुए । एक ओर घर मे संस्कृत पढ़ाने के लिए पंडितजी, अंग्रेजी पढ़ाने के लिए मास्टर साहब, गाना सिखाने के लिए तथा संगीत और चित्रकला के लिए एक कलाकार आने लगे जिससे इन्हें विभिन्न क्षेत्रों के विभिन्न गुरुओं का संस्कार प्राप्त हुआ तो दूसरी

और उन्हें मिशन-स्कूल में भरती करवा दिया गया जहाँ कि उन्हें इसाईयत के सस्कार न्यूनाधिक मात्रा में प्राप्त हुए।^{१७}

इस प्रकार महादेवी को बाल्यकाल में ही विभिन्न प्रकार के सस्कार एवं प्रभाव प्राप्त हुए जिन्होंने उनकी रुचियों के परिष्कार, प्रतिभा के प्रस्फुटन एवं चिन्तन को प्रबुद्ध करने में योग दिया।

(ग) द्वन्द्व एवं संतुलन—महादेवी के प्रारम्भिक जीवन में कदाचित् किसी प्रकार का बाह्य द्वन्द्व नहीं था क्योंकि उनकी इच्छा के अनुसार उन्हें सब कुछ सहज सुलभ था, अतः उनके व्यक्तित्व में आन्तरिक या मानसिक द्वन्द्व की ही प्रमुखता रही है। जैसा कि विभिन्न उदाहरणों से ज्ञात होता है, शैशवकाल से ही महादेवी में करुणा की प्रवृत्ति प्रमुख रही है तथा करुणा की व्यापकता ने ही उन्हें सासारिक विरक्ति की ओर अग्रसर किया। जिस व्यक्ति को खिलते हुए फूल को तोड़ने में^{१८} या कुत्ते के वच्चे को सर्दों में 'कू कू' की ध्वनि करते देखकर ही असह्य पीडा का अनुभव होता है^{१९}, वह वैयक्तिक सुखों के उपयोग में किस प्रकार तल्लीन हो सकता है। महादेवी की इस व्यापक करुणा ने ही उन्हें एक ओर तो बौद्ध धर्म, अव्यात्म एवं दुःखवाद की ओर अग्रसर किया तो दूसरी ओर वे वैवाहिक सम्बन्धों एवं गृहस्थ जीवन की बेडियों को काट फेंकने के लिए विवश हुईं। करुणा उनके व्यक्तित्व का मूल आधार है जो उन्हें सवेदनशील, भावुक चिन्तक एवं विद्रोही बनने के लिए प्रेरित करता रहता है। महादेवी के व्यक्तित्व के अन्य सभी पक्ष उनकी इस मूल धारा से प्रभावित हैं।

द्वन्द्व या अन्तर्द्वन्द्व असीमित या अनियन्त्रित होने पर व्यक्ति के समस्त व्यक्तित्व को छिन्न-भिन्न एवं ध्वस्त कर सकता है, किन्तु सौभाग्य से महादेवी के साथ ऐसा नहीं हुआ। उनका व्यक्तित्व इतना अधिक सबल एवं शक्तिशाली है कि वह भीतर के द्वन्द्व को सुसमन्वित एवं सुनियन्त्रित करने में सफल हो गया है। उन्होंने द्वन्द्व का दमन या शमन नहीं किया अपितु उसे जीवन में सहज रूप में व्यक्त करके उससे मुक्ति पाली। यदि वे वैवाहिक जीवन को स्वीकार कर लेती तो कदाचित् ऐसी परिस्थितियाँ बन जाती जिनमें उनका द्वन्द्व और अधिक सबल हो उठता तथा जिसे सहज अभिव्यक्ति देना उनके वश में न रहता। पर महादेवी ने कभी परिस्थितियों से समझौता नहीं किया अपितु परिस्थितियों को अपने अनुरूप ढलने के लिए विवश किया है। इसीलिए उनका व्यक्तित्व परिस्थितियों की प्रतिकूलता एवं द्वन्द्व के शक्ति-शोषक विपैले प्रभाव से मुक्त रहा है। दूसरे शब्दों में, महादेवी ने सदा वही रास्ता चुना है जो उनकी मूल भावना एवं मनीवृत्तियों के अनुकूल था, उन्हें किसी अन्य रास्ते पर ढकेलने के प्रयास

१७ 'महादेवी-संस्मरण-ग्रंथ', पृ० ६-७-९।

१८-१९. महादेवी-संस्मरण-ग्रंथ' पृ० १२-१३।

समय-समय पर हुए किन्तु उनके निश्चय की दृढ़ता के कारण वे सफल नहीं हुए। मनोनुकूल पथ-चयन कर सकने की क्षमता के कारण ही महादेवी पूरी शक्ति एवं गति से अपने लक्ष्य की ओर सदा अग्रसर रही है जब कि उनके अन्य साथी अपने व्यक्तित्व की दुर्बलता के कारण परिस्थितियों के सम्मुख समर्पित होने, हवा के प्रत्येक झोके के साथ बह जाने या मानसिक सतुलन खो देने के लिए विवश हुए। इस तथ्य पर प्रकाश डालते हुए स्वयं महादेवी ने भी कहा है—“जीवन के तुलने उपक्रम से लेकर अब तक मेरा मन अपने प्रति विश्वासी ही रहा है। मार्ग चाहे जितना अस्पष्ट रहा, दिशा चाहे जितनी कुहराच्छन्न रही, परन्तु भटकने, दिग्भ्रान्त होने और चली राह में पग-पग गिनकर पश्चाताप करते हुए लौटने का अभिशाप मुझे नहीं मिला है। मेरी दिशा एक और मेरा पथ एक रहा है, केवल इतना ही नहीं, वे प्रशस्त से प्रशस्ततर और स्वच्छ से स्वच्छतर होते गये हैं।”^{२०} इन शब्दों में व्यक्तित्व की जिस सबलता, दुर्जेयता, सफलता एवं आत्मविश्वास की झलक मिलती है, उसी की अनुगूँज उनकी निम्नांकित पंक्तियों में भी सुनी जा सकती है—

पंथ रहने दो अपरिचित,
प्राण रहने दो अकेला,
और होंगे चरण हारे
अन्य है जो लौटते दे शूल को संकल्प सारे !^{२१}

वस्तुतः कभी भी न हारने वाले चरणों का दावा करने वाली और रास्ते के समस्त कटक को चुनौती देकर आगे बढ़ जाने वाली इस कवयित्री का व्यक्तित्व इतना सबल है कि यदि उस पर ‘प्रलय भी विस्मित’ हो तो कोई आश्चर्य नहीं।

* * *

२०. ‘यामा भूमिका’ ; पृ० ५।

२१. दीपशिखा।

महादेवी का काव्य-दर्शन

“...कलाकार निर्माण देकर ध्वंस का प्रश्न सुलभाता है ध्वंस देकर निर्माण का नहीं, इसी से जब किसी परम्परा का ध्वंस उसकी दृष्टि का केन्द्र बन जाता है तब उसमें कला-सृष्टि के उपयुक्त संयम का अभाव हो जाता है।” —महादेवी

वैसे तो हमारे जीवन के प्रत्येक क्रिया-कलाप के मूल में तत्सम्बन्धी कोई न कोई धारणा, अवधारणा या प्रेरणा की सक्रियता सिद्ध होगी किन्तु काव्य-रचना पर यह बात विशेष रूप से लागू होती है। कवि अपनी समस्त रागात्मक एवं बौद्धिक वृत्तियों के गूढतम रूप की अभिव्यक्ति एक निश्चित आकार-प्रकार में देता है; कहने के लिए भले ही यह कहा जाय कि यह अभिव्यक्ति सर्वथा सहज, अकृत्रिम एवं निश्चेष्ट रूप में होती है, उसके पीछे कोई विशिष्ट प्रयोजन या धारणा नहीं होती, पर यथार्थ में यह बात नहीं है। स्वान्त. सुखाय काव्य-रचना करने वाले महाकवि तुलसी ने अपने काव्य के मूल में किसी इतर लक्ष्य की सत्ता स्वीकार नहीं की, अपने साँवरिया के विरह में पागल होकर उन्मुक्त स्वर में गान करने वाली मीरा ने भी काव्य सम्बन्धी किसी भी अवधारणा को मान्यता नहीं दी तथा पत जैसे आधुनिक कवि ने भी विरही हृदय के सहज स्वाभाविक उच्छ्वास के रूप में ही कविता का स्फुरण स्वीकार किया है; पर फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि कोई भी काव्य-रचना कवि की वैयक्तिक दृष्टि, रुचि एवं प्रवृत्ति से सर्वथा अप्रभावित रहती है। कवि जिस विषय-वस्तु, रूप एवं शैली का चयन करता है वह चाहे चेतन स्तर पर अनजाने में ही हो जाता है किन्तु उस चयन के पीछे उसके उपचेतन या अचेतन की प्रेरणाओं का प्रयास अवश्य रहता है। एक ही विषय को लेकर दो भिन्न-भिन्न कवि काव्य-रचना करते हैं, पर फिर भी दोनों की रचनाओं में उनकी दृष्टि, विचार-धारा, अनुभूति एवं शैली के भेद के कारण गहरा

अन्तर उपस्थित हो जाता है। वस्तुतः काव्य-सर्जन से पूर्व कवि के मन में काव्य का एक पूरा बिम्ब या सपना होता है जिसे वह कागज व लेखनी की सहायता से शब्दों में ढालता है। यह आवश्यक नहीं कि सभी कवि अपने सपने को ठीक-ठीक शब्दों में उतार सकें, यह उसकी प्रतिभा एवं अभिव्यजना-शक्ति पर निर्भर है कि वे अपने लक्ष्य की पूर्ति में कहाँ तक सफल होते हैं; पर फिर भी वे जितना अंश उतार पाते हैं, उससे उनके काव्यत्व के लक्ष्य, दिशा, पथ एवं गति का बोध अवश्य हो जाता है। तुलसी ने अपने युग के सम्राट् अकबर को छोड़कर अलौकिक राम को क्यों चुना, केशवदास ने एक ओर 'रामचंद्रिका' जैसे भक्ति-काव्य तथा दूसरी ओर 'रतनबावनी', 'वीरसिंह देवजू चरित' एवं 'जहाँगीर जस-चंद्रिका' जैसे प्रशंसापूर्ण ग्रन्थों की रचना क्यों की अथवा विहारी ने शृंगार, भक्ति, नीति, दर्शन, वैद्यक जैसे परस्पर विरोधी विषयों का समावेश अपनी रचना में क्यों किया—इन सबमें कवि की वैयक्तिक प्रवृत्तियों एवं उनके आधार पर पोषित काव्य सम्बन्धी प्रेरणाओं, प्रयोजनों एवं धारणाओं का आधार है। कवि काव्य-शास्त्र लिखे या न लिखे किन्तु स्पष्ट या अस्पष्ट रूप में उसके मन में काव्य के सम्बन्ध में कुछ धारणाएँ अवश्य होती हैं, जिनसे प्रेरित एवं परिचालित होता हुआ वह काव्य-रचना करता है। कवि की इन्हीं धारणाओं को समग्र रूप में उसका 'काव्य-दर्शन' कहा जा सकता है।

किसी भी काव्य को सम्यक् रूप में ग्रहण करने के लिए उसके रचयिता के व्यक्तित्व के साथ-साथ उसके काव्य-दर्शन का ज्ञान भी अपेक्षित है। काव्य-दर्शन ही कवि की प्रेरणाओं, प्रयोजनों, दिशाओं एवं विभिन्न काव्य प्रवृत्तियों के मूल-स्रोत का स्पष्टीकरण करता है। अतः यहाँ महादेवी के भी काव्य-दर्शन का अध्ययन उनकी रचनाओं की विभिन्न भूमिकाओं एवं गद्य-लेखों में व्यक्त विचारों के आधार पर प्रस्तुत किया जाता है।

❶ कविता क्या है ?—काव्य सम्बन्धी प्रत्येक विचार-धारा का आरंभ सामान्यतः इस प्रश्न के साथ होता है कि उसके अनुसार काव्य या कविता क्या है ? वस्तुतः इस प्रश्न का उत्तर ही वह बीज है जिस पर काव्य-चिन्तन का विशाल वट-वृक्ष आधारित रहता है। वैसे आधुनिक युग के अनेक आलोचक जिन्हें परिभाषाओं से बँधने, उत्तर-दायित्वों को स्वीकारने एवं स्पष्टरूप में कुछ भी कहने में अनावश्यक सकोच की अनुभूति होती है वे काव्य सम्बन्धी बड़े-बड़े निष्कर्षों को प्रस्तुत करते हुए भी इस प्रश्न को प्रायः टाल देते हैं। पर इस प्रकार के प्रयास अन्त में उस भवन-निर्माता के प्रयास के तुल्य सिद्ध होते हैं जो आधार-भूमि को पाटने एवं दीवारों को उठाने के भारी-भरकम कार्य को छोड़कर सीधे छत की चुनाई शुरू कर देता है। काव्य-चिन्तन के नाम पर पाखंड-विवाद तुलसी के युग में भी होता था ('जिमि पाखंड-विवाद तैं लुप्त भये सद-ग्रन्थ !') और आज भी हो रहा है, पर इससे किसी महान् लक्ष्य की पूर्ति नहीं होती।

महादेवी ने अपने 'काव्य-कला' शीर्षक निबन्ध में सबसे पूर्व इसी प्रश्न पर विचार किया है। वे काव्य को कला की कोटि में स्थान देती हुई उसे उत्कृष्ट कला के रूप में मान्यता प्रदान करती हैं। यद्यपि वे स्पष्ट रूप में तो इस तथ्य की घोषणा नहीं करती कि काव्य-कला सर्वोत्कृष्ट कला है, पर अप्रत्यक्ष में वे इसकी व्यञ्जना करती हुई लिखती हैं—“काव्य में कला का उत्कर्ष एक ऐसे बिन्दु तक पहुँच गया, जहाँ से वह ज्ञान को भी सहायता दे सका क्योंकि सत्य काव्य का साध्य और सौन्दर्य उसका साधन है।”^१ यहाँ यह तो नहीं कहा जा सकता कि काव्य में कला का चरमोत्कर्ष बताया गया है फिर भी उसकी उत्कृष्टता की सिद्धि इस तर्क के आधार पर की गयी है कि उसमें सत्य और सौन्दर्य का सामंजस्य हो जाता है। वास्तु, मूर्ति एवं चित्र में सौन्दर्य की साकार परिणति तो रहती है पर भाषा के अभाव में वहाँ ज्ञान का प्रकाश या सत्य की गरिमा अधिक स्पष्ट नहीं हो पाती। जहाँ इन कलाओं में सौन्दर्य के मौन रूप का चित्रण होता है वहाँ काव्य में वह मुखर होता है, इसी से उसमें सत्य की प्रमुखता हो जाती है, सौन्दर्य केवल साधन रह जाता है।

उपर्युक्त उक्ति से कवयित्री की काव्य सम्बन्धी एक विशिष्ट धारणा पर भी प्रकाश पड़ता है कि काव्य में सत्य साध्य होता है और सौन्दर्य साधन। सामान्यतः सभी कलाओं में सौन्दर्य की ही प्रमुखता मानी जाती है, सत्य को गौण स्थान दिया जाता है क्योंकि तात्त्विक दृष्टि से सत्य का सम्बन्ध ज्ञान-विज्ञान एवं दर्शन से है न कि कला और साहित्य से। कला और साहित्य का सीधा सम्बन्ध भावनाओं के सौन्दर्य एवं अनुभूति के माध्यम से है ज्ञान और सत्य को भी उनमें स्थान मिल सकता है पर वह गौण रूप में ही रहेगा जबकि महादेवी की धारणा इसके विपरीत है। सौन्दर्य-शास्त्र, कला-चिन्तन एवं काव्यशास्त्रीय दृष्टि से साहित्य और विज्ञान में मौलिक अन्तर यही है कि जहाँ एक का लक्ष्य सौन्दर्य होता है वहाँ दूसरे का सत्य होता है। सत्य की चिन्तना एवं विवेचना कला और काव्य की अपेक्षा दर्शन और विज्ञान में अधिक स्पष्ट एवं गंभीर रूप में प्राप्त होगी, ऐसी स्थिति में सत्य का पिपासु दर्शन और विज्ञान को छोड़कर कला और साहित्य में क्यों प्रवृत्त होगा ?

वस्तुतः महादेवी ने काव्य-कला में सत्य की प्रमुखता की बात कहकर परम्परागत समस्त काव्य-चिन्तन को झकझोर दिया है, उसके निष्कर्षों को अमान्य घोषित कर दिया है, अतः उनकी इस मान्यता पर बहुत गंभीरता से विचार किये जाने की आवश्यकता है। उनकी मान्यता के स्पष्टीकरण के लिए तीन अन्य प्रश्नों पर भी दृष्टिपात कर लेना आवश्यक होगा। एक, वे स्वयं कला को क्या मानती हैं ? दूसरा, सत्य से उनका क्या अभिप्राय है ? और तीसरा, साहित्य और विज्ञान में अथवा

काव्य और दर्शन में वे क्या अन्तर करती है ? आगे इन तीनों प्रश्नों पर क्रमशः विचार करते हुए उनकी काव्य सम्बन्धी मूल धारणा को स्पष्ट करने का प्रयास किया जायगा ।

● कला का स्वरूप-निर्धारण—कला के स्वरूप की कोई क्रमवद्ध या स्पष्ट विवेचना महादेवी के साहित्य में उपलब्ध नहीं होती किन्तु यत्र-तत्र उन्होंने अपने कला सम्बन्धी दृष्टिकोण पर थोड़ा प्रकाश अवश्य डाला है । अपने 'काव्य-कला' निबन्ध के आरम्भ में ही वे लिखती हैं—“सत्य पर जीवन का सुन्दर ताना-बाना बुनने के लिए कला-सृष्टि ने स्थूल-सूक्ष्म सभी विषयों को अपना उपकरण बनाया ।” इस कथन से तीन बातें ध्वनित होती हैं :

● कला का आधार भूत तत्त्व सत्य है ।

● कला में सौन्दर्य उसका ताना-बाना है या यों कहिए कि सत्य की अभिव्यक्ति का एक माध्यम है ।

● स्थूल और सूक्ष्म सभी विषय कला में ग्राह्य हैं, पर उनकी स्थिति उपकरण या साधनों की सी है । इस प्रकार इससे भी यही स्पष्ट होता है कि कला में सत्य उसका आधार है, सौन्दर्य उसका माध्यम और अन्य विषय उसके उपकरण मात्र हैं ।

आगे चलकर इसी निबन्ध में उन्होंने कलाओं के आविष्कार की भी चर्चा करते हुए सत्य की अभिव्यक्ति को ही कला-सर्जन का मूल प्रयोजन घोषित किया है । वे लिखती हैं—“बहिर्जगत् से अन्तर्जगत् तक फैले और ज्ञान तथा भाव क्षेत्र में समान रूप से व्याप्त सत्य की सहज अभिव्यक्ति के लिए माध्यम खोजते-खोजते ही मनुष्य ने काव्य और कलाओं का आविष्कार कर लिया होगा ।”^२

यह कथन भी पूर्वोक्त निष्कर्ष का ही समर्थन करता है कि कला का मूल आधार, लक्ष्य या प्रयोजन सत्य है ।

● ‘सत्य’ से अभिप्राय—इस प्रसंग में विचारणीय दूसरा प्रश्न यह है कि सत्य से उनका क्या अभिप्राय है ? परम्परागत दर्शन-शास्त्रों के अनुसार सत्य वह सामान्य विचार या निष्कर्ष है जो कि सार्वकालिक या सार्वदेशिक होता है । जिसकी सत्ता सतत् या नित्य रहती है वही सत्य है । इसी सत्य की शोध बुद्धि की प्रक्रिया से ज्ञानी एवं दार्शनिक करते हैं । पर महादेवी यहाँ जिस सत्य की चर्चा करती है वह सार्वकालिक या सार्वदेशिक या सार्वजनीन सत्य नहीं है । जब सत्य के किसी भी रूप या अंश को व्यक्ति स्वीकार कर लेता है तो वह सार्वजनीन न रहकर व्यक्तिनिष्ठ हो जाता है । उनके शब्दों में—‘सत्य की व्यापकता में से हम चाहे जिस अंश को ग्रहण करें वह हमारी सीमा में बँधकर व्यक्तिगत हो ही जाता है और इस स्थिति में हमारी सीमा के साथ सापेक्ष पर अपनी व्यापकता में निरपेक्ष बना रहता है ।’ इस प्रकार

महादेवी के विचार से व्यक्तिनिष्ठ, सत्य व्यष्टिगत हो जाता है पर फिर भी वह सर्वथा सीमित नहीं हो जाता। उदाहरण के लिए—मोहन अपनी माँ को बहुत प्यारा है। इसमें 'मोहन प्यारा है' यह सत्य एक सीमित सत्य है जो व्यक्ति की सीमाओं में आबद्ध है पर दूसरी ओर इसमें यह सत्य भी निहित है कि प्रत्येक माँ को अपना पुत्र प्यारा लगता है। यह दूसरा सत्य व्यापकता का बोधक है। इस प्रकार सत्य का कोई भी रूप न तो सर्वथा सापेक्ष है और न ही सर्वथा निरपेक्ष। सर्वथा निरपेक्ष सत्य की सत्ता का बोध किसी भी व्यक्ति के द्वारा संभव नहीं क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति का प्रत्येक बोध भी उसकी वैयक्तिकता पर आधारित रहता है। जब कोई व्यक्ति किसी अन्य के द्वारा प्रतिपादित सत्य का बोध प्राप्त करने लगता है तो 'उसकी तुला पर रुचि-वैचित्र्य, संस्कार, स्वार्थ आदि के न जाने कितने पासगो की उपस्थिति भी संभव है; अतः सत्य के सापेक्ष ही नहीं निरपेक्ष मूल्य के सम्बन्ध में भी अनेक मतभेद उत्पन्न हो जाते हैं।'।

सत्य की चर्चा करती हुई महादेवी एक बात और कहती है। दर्शन के क्षेत्र में प्रायः सत्य का सम्बन्ध विवेक बुद्धि, तर्क-चिन्तना एवं ज्ञान-क्षेत्र से ही स्वीकार किया जाता है, भावानुभूति के निष्कर्षों को वहाँ प्रायः भ्रामक एवं भ्रान्तिपूर्ण घोषित कर दिया जाता है। महादेवी दार्शनिकों के इस निष्कर्ष को स्वीकार नहीं करती। वे विचार और तर्क पर आधारित ज्ञान मूलक सत्य को ही सत्य नहीं मानती अपितु भावानुभूति से उपलब्ध निष्कर्ष को भी सत्य का एक रूप मानती हैं। उनके विचार से ज्ञान और भावना—दोनों जीवन के दो अर्धवृत्त हैं जिनमें से किसी को भी असत्य एवं त्याज्य सिद्ध नहीं किया जा सकता। अतः बुद्धिजन्य एवं भावनाजन्य सत्य—दोनों ही जीवन और साहित्य में स्वीकार्य हैं। इतना ही नहीं, कला और काव्य के क्षेत्र में जिस सत्य की प्रतिष्ठा की जाती है वह बुद्धि या ज्ञान पर आश्रित सत्य नहीं है अपितु भावानुभूति पर आश्रित सत्य है। उनके शब्दों में—'कला सत्य को ज्ञान के सिकता-विस्तार में नहीं खोजती, अनुभूति की सरिता के तट से एक विशेष-बिन्दु पर ग्रहण करती है।'।^३

ज्ञान के सत्य एवं अनुभूति के सत्य में से भी किसका अधिक महत्त्व है या कौन अधिक विश्वसनीय है—इसका भी स्पष्ट उत्तर देते हुए महादेवी ने लिखा है—
"अनुभूति अपनी सीमा में जितनी सफल है उतनी बुद्धि नहीं। हमारे स्वयं जलने की हल्की अनुभूति भी दूसरे के राख हो जाने के ज्ञान से अधिक स्थायी रहती है।"^४

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि महादेवी का सत्य से अभिप्राय केवल दार्शनिक के निरपेक्ष एवं सामान्य विचार से ही नहीं है अपितु व्यक्ति-विशेष की सापेक्ष एवं

३. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० ५।

४. वही ; पृ० ७।

विशिष्ट अनुभूति से भी है। काव्य-कला के प्रसंग में उन्होंने जिस सत्य की चर्चा की है वह वस्तुतः व्यक्ति की अनुभूतियों पर आधारित सत्य ही है जिसे यदि हम केवल अनुभूति का सत्य या सच्ची अनुभूति भी कह दें तो कदाचित् अनुचित न होगा।

❶ काव्य और दर्शन का अन्तर—जहाँ तक सत्य का मूल रूप है, महादेवी काव्य और दर्शन को एक ही मानती हैं, क्योंकि उनके विचार से कवि और दार्शनिक दोनों ही सत्य के व्याख्याता या प्रतिष्ठाता हैं। पर फिर भी दोनों की पद्धति में अन्तर है। कवि जहाँ सत्य की अभिव्यक्ति हृदय के स्तर पर सौन्दर्य के माध्यम से करता है वहाँ दार्शनिक मस्तिष्क के स्तर पर ज्ञान या तर्क के माध्यम से सत्य की व्याख्या करता है। इस तथ्य का स्पष्टीकरण करते हुए उन्होंने लिखा है—“.....दार्शनिक बुद्धि के निम्न स्तर से अपनी खोज आरम्भ करके उसे सूक्ष्म बिन्दु तक पहुँचा कर सतुष्ट हो जाता है—उसकी सफलता यही है कि सूक्ष्म सत्य के उस रूप तक पहुँचने के लिए वही बौद्धिक दिशा रहे। अन्तर्जगत् का सारा वैभव परख कर सत्य का मूल्य आँकने का उसे अवकाश नहीं, भाव की गहराई में डूब कर जीवन की थाह लेने का उसे अधिकार नहीं। वह तो चिन्तन-जगत् का अधिकारी है। बुद्धि, अन्तर का बोध करा कर एकता का निर्देश करती है और हृदय एकता की अनुभूति देकर अन्तर की ओर संकेत करता है। परिणामतः चिन्तन की विभिन्न रेखाओं का समानान्तर रहना अनिवार्य हो जाता है।”

इस प्रकार दार्शनिक का सत्य केवल बुद्धि का निर्देश मात्र बन कर रह जाता है, वह अनुभूति का विषय नहीं बन पाता जब कि कवि का सत्य अनुभूति का अंग बनकर आस्था में परिणत हो जाता है। “काव्य में बुद्धि हृदय से अनुशासित रहकर ही मन्त्रियता पाती है। इसी से उसका दर्शन न बौद्धिक तर्क-प्रणाली है और न सूक्ष्म बिन्दु तक पहुँचाने वाली विशेष विचार-पद्धति। वह तो जीवन को चेतना और अनुभूति के समस्त वैभव के साथ स्वीकार करता है। अतः कवि का दर्शन जीवन के प्रति उसकी आस्था का दूसरा नाम है।”

काव्य और दर्शन की उपर्युक्त तुलना से स्पष्ट है कि काव्य का सत्य दर्शन के सत्य से अधिक सुगम, ग्राह्य एवं प्रभावोत्पादक होता है। उसमें अनुभूतियों की आर्द्रता, कल्पना का रंग और कला का सौन्दर्य मिश्रित रहता है जिससे वह अधिक आकर्षक एवं व्यवहारोपयोगी प्रतीत होता है। महादेवी के शब्दों में ‘उसके सत्य में जीवन का स्पन्दन रहेगा, बुद्धि की तर्क-शृंखला नहीं।’

अन्तु, कवयित्री जी तीनों धारणाओं पर अलग-अलग विचार कर लेने के अन्तर

४. महादेवी ११ निवेचनात्मक गद्य ; पृ० २० ।

५. यही ; पृ० २१ ।

इनमें समन्वय स्थापित करते हुए कहा जा सकता है कि वे कला का लक्ष्य सत्य की अभिव्यक्ति मानती है, सत्य से उनका तात्पर्य सत्य के दोनों पक्षों से—विचार और अनुभूति से—है, तथा काव्य और दर्शन में वे वस्तु का नहीं अपितु पद्धति या शैली का ही अन्तर मानती है। इन तीनों निष्कर्षों को ध्यान में रखते हुए उनकी कविता-सम्बन्धी पूर्वोक्त धारणा का विश्लेषण इस प्रकार किया जा सकता है।

- प्रत्येक कला का लक्ष्य सत्य की अभिव्यक्ति करना है। कविता इस लक्ष्य की पूर्ति में सर्वाधिक सफल सिद्ध होती है, अतः उसे सर्वोत्कृष्ट कला कहा जा सकता है।
- कविता में सत्य की अभिव्यक्ति अनुभूति के रूप में होती है। दर्शन की भाँति उसमें सत्य का शुष्क एवं बौद्धिक निरूपण नहीं होता।
- कविता का सत्य कल्पना के रंग और भावना के सौन्दर्य से मिश्रित रहता है, अतः वह अपेक्षाकृत अधिक सुन्दर, आकर्षक एवं जीवन्त दिखाई पड़ता है।

उपर्युक्त धारणाओं के आधार पर यदि कविता की एक नयी परिभाषा प्रस्तुत की जाय तो कहा जा सकता है—“कविता वह उत्कृष्ट कला है जिसका लक्ष्य व्यक्ति के अनुभूत सत्य को भावना और कल्पना के सौन्दर्य से युक्त शैली में व्यक्त करना है।” यद्यपि यह परिभाषा महादेवी के अपने शब्दों में नहीं है पर फिर भी हमारे विचार में यह उनकी धारणाओं के बहुत निकट है, अतः इसका उपयोग उनके काव्य के अध्ययन-विश्लेषण में किया जा सकता है।

● कविता और सौन्दर्य—सौन्दर्य-शास्त्र (Aesthetic) के उन्नायकों ने कविता को एक कला मानते हुए उसके सामान्य तत्त्व या गुण के रूप में सौन्दर्य को मान्यता दी है, पर यह सौन्दर्य क्या है—इस प्रश्न का एक सर्वमान्य उत्तर अभी तक कोई नहीं दे पाया। वस्तुतः प्रत्येक कला में सौन्दर्य की सत्ता अनिवार्य है—इस निष्कर्ष को तो प्रायः सभी कलाकार एवं कला—मीमांसक स्वीकार करते हैं किन्तु वह सौन्दर्य मूलतः क्या है, इस बात को लेकर अलग-अलग विचार, वाद, वर्ग एवं संप्रदाय स्थापित हो गये हैं। कुछ कला-मीमांसक जहाँ सौन्दर्य का अस्तित्व वस्तु में मानते हैं, वहाँ अन्य विद्वान् शैली या अभिव्यक्ति में सौन्दर्य की सत्ता खोजते हैं। इस दृष्टि से पाश्चात्य सौन्दर्य चिन्तकों के दो वर्ग बन गये हैं—एक वस्तुवादी और दूसरा रूपवादी। वस्तुवादियों में भी कोई भाव को महत्त्व देता है, कोई विचार को और कोई कल्पना को तथा इसी प्रकार रूपवादियों में कोई विभव को, कोई प्रतीक को, कोई अलंकरण को और कोई ध्वनि को महत्त्व देता है। वास्तव में कला में ये सभी तत्त्व न्यूनाधिक मात्रा में रहते हैं पर व्यक्तिगत रुचि एवं एकांगी दृष्टि के कारण अलग-अलग विचारक अलग-अलग तत्वों को महत्त्व देते हुए अंश-गज-न्याय का उदाहरण उपस्थित करते हैं।

यहाँ हमे महादेवी की भी काव्य-दृष्टि एव काव्य-रुचि को समझने के लिए यह देखना है कि सौन्दर्य का आधार वे किसे मानती है या उनकी तत्सम्बन्धी धारणाये क्या है ?

कला-सौन्दर्य के सम्बन्ध में महादेवी एक बात बिल्कुल स्पष्ट रूप में कहती है कि व्यावहारिक जीवन में, वस्तुओं के बाह्य रूप-रंग के आधार पर हम जिसे सुन्दर कहते हैं वह कला का सौन्दर्य नहीं है। कला का सौन्दर्य वस्तुओं और व्यक्तियों की स्थूल एव बाह्य विशेषताओं पर आधारित नहीं होता अपितु वह उनकी सूक्ष्म प्रवृत्तियों में निहित होता है। उन प्रवृत्तियों या गुणों का महत्त्व कलात्मक दृष्टि से इस बात में है कि वे सत्य की, अभिव्यक्ति में कहाँ तक सहायक सिद्ध होती है—दूसरे शब्दों में कलागत सौन्दर्य का आधार बाह्य रूप-रंग नहीं अपितु वस्तु का आन्तरिक सत्य है। जैसा कि अन्यत्र स्पष्ट किया जा चुका है, कलागत सत्य से उनका तात्पर्य अनुभूति की सत्यता से है, अतः कहा जा सकता है कि कलाओं का सौन्दर्य अनुभूति की अभिव्यक्ति पर आश्रित होता है। यह अनुभूति जितनी अधिक वास्तविक होगी उतनी ही जीवन के अधिक निकट होगी तथा जीवन की निकटता ही सत्य की निकटता है। अतः महादेवी के शब्दों में “... काव्य और कलाएँ जिस सौन्दर्य का सहारा लेती हैं वह जीवन की पूर्णतम अभिव्यक्ति पर आश्रित हैं केवल बाह्य रूप-रेखा पर नहीं।”^७ अस्तु, कला में व्यक्त अनुभूति जितनी अधिक जीवन के या सत्य के निकट होगी वह उतनी ही अधिक सुन्दर होगी, तथा कलागत सौन्दर्य की परिपूर्णता अनुभूति की सत्यता एव अभिव्यक्ति की पूर्णता पर निर्भर है।

सौन्दर्य के प्रति इसी व्यापक एव सूक्ष्म दृष्टिकोण को अपनाने के कारण महादेवी किसी भी वस्तु एव किसी भी पक्ष को काव्य-क्षेत्र से बाह्य नहीं मानती। जिसे हम व्यावहारिक जीवन में कुरूप एवं त्याज्य मानते हैं वह भी काव्य-क्षेत्र में सुन्दर और ग्राह्य कहा जा सकता है यदि वह जीवन के किसी गंभीर सत्य का उद्घाटन करता है। “जीवन का जो स्पर्श विकास के लिए अपेक्षित है उसे पाने के उपरान्त छोटा, बड़ा, लघु, गुरु, सुन्दर, विरूप, आकर्षक, भयानक कुछ भी कला जगत् से बहिष्कृत नहीं किया जाता।”^८ कला के क्षेत्र में ‘उजले कमलों की चादर जैसी चाँदनी में मुस्कराती हुई विभावरी अभिराम है, पर अँधेरे के स्तर पर स्तर ओढ़कर विराट हुई काली रजनी भी कम सुन्दर नहीं। फूलों के बोझ से झुक-झुक पड़ने वाली लता कोमल है पर शून्य नीलिमा की ओर विस्मित बालक-सा ताकने वाला ठूठ भी कम सुकुमार नहीं। अविरत जलदान से पृथ्वी को कँपा देने वाला वादल ऊँचा है पर एक बूंद आँसू के भार से नत और कम्पित तृण भी कम उन्नत नहीं। गुलाब के रंग और नवनीत की

७. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० ८।

८. वही ; पृ० ६।

कोमलता में ककाल छिपाये हुए रूपसी कमनीय है, पर झुर्रियों में जीवन का विज्ञान लिखे हुए वृद्ध भी कम आकर्षक नहीं। बाह्य जीवन की कठोरता, संघर्ष, जय-पराजय सब मूल्यवान् है पर अन्तर्जगत् की कल्पना, स्वप्न, भावना आदि भी कम अनमोल नहीं।^६ इस प्रकार महादेवी कला के क्षेत्र में जीवन की प्रत्येक वास्तविकता और सत्य की प्रत्येक अनुभूति को ग्राह्य सिद्ध करती हुई सौन्दर्य की व्यापक कल्पना प्रस्तुत करती है। वस्तुतः वे सौन्दर्य की सत्ता पदार्थ, वस्तु और व्यक्ति में न मानकर व्यापक एवं गभीर अनुभूति की पूर्णतम अभिव्यक्ति में मानती है—इस निष्कर्ष को उनके सौन्दर्य सम्बन्धी प्रतिमान के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है।

● कविता का विषय ?—यद्यपि सभी विषयों पर कविता लिखी जा सकती है फिर भी कवि अपनी रुचि, प्रकृति, प्रवृत्ति एवं धारणा के अनुसार ही विषय-वस्तु का चयन करता है। जहाँ सत्रहवीं शती में तुलसीदास जैसे कवि किसी 'प्राकृत जन' (सासारिक व्यक्ति) का गुण-गान करना सरस्वती का अपमान समझते थे, वहाँ उसी शताब्दी के केशवदास जैसे कवि आश्रय दाताओं की प्रशंसा में 'वीरसिंह देवजु चरित' अथवा 'रतन बावनी' जैसे काव्य लिखकर अपने कवि-कर्म की सार्थकता मान रहे थे। अस्तु, कवि का विषय-वस्तु सम्बन्धी दृष्टिकोण न केवल उसकी काव्य-वस्तु की सीमाएँ निर्धारित करता है अपितु उसके समस्त काव्य-व्यक्तित्व एवं कवि-कर्म की अनेक विशेषताओं एवं प्रवृत्तियों का भी प्रेरक सिद्ध होता है। जहाँ तक महादेवी का प्रश्न है, वे सिद्धान्त रूप में किसी भी विषय को काव्य के लिए अनुपयुक्त घोषित नहीं करती, अपितु वे हर विषय में काव्यत्व के स्फुरण की क्षमता स्वीकार करती है। उन्होंने एक स्थल पर स्पष्ट किया है—“काव्य की उत्कृष्टता किसी विशेष विषय पर निर्भर नहीं ; उसके लिए हमारे हृदय को ऐसा पारस होना चाहिए जो सबको अपने स्पर्श-मात्र से सोना कर दे।”^{१०} काव्य और अन्य कलाओं में महत्त्व विषय का नहीं अपितु कलाकार की उस सवेदना-शक्ति का है जिसके बल पर वह निर्जीव को सजीव में, सूक्ष्म को स्थूल में एवं तथ्य को भाव में परिणत कर देता है। “एक पागल से चित्रकार को जब फटा कागज, टूटी तूलिका और धब्बे डाल देने वाला रंग मिल जाता है तब क्षण भर में वह निर्जीव कागज जीवित हो उठता है, कल्पना रंगों में साकार हो उठती है, रेखाओं में जीवन प्रतिबिम्बित हो उठता है, उस पार्थिव वस्तु के अपार्थिव रूप के साथ हम हँसते हैं, रोते हैं और उसे मानवीय सम्बन्धों में बाँध रखना चाहते हैं। .. निरन्तर पैरों से ठुकराये जाने वाले कुरूप पापाण से शिल्पी के कुशल हाथ का स्पर्श होते ही वही पापाण मोम के समान अपना आकार बदल डालता है, उसमें

६. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० ६।

१०. वही ; पृ० ४०।

हमारे सौन्दर्य के, शक्ति के आदर्श जाग उठते हैं और तब उसी को हम देवता के समान प्रतिष्ठित कर चंदन फूल से पूज कर अपने को धन्य मानते हैं।”^{११}

अस्तु, महादेवी के विचार से कविता के लिए किसी विशेष विषय पर बल देना अनावश्यक है। साथ ही वे यह भी स्पष्ट करती हैं कि मानव हृदय की मूल प्रेरणा सर्वत्र एक ही है, अतः जो भी विषय मानव-हृदय से उच्छ्वसित होगा वह सभी मनुष्यों के हृदय को छू सकेगा। “कितनी ही भिन्न परिस्थितियों के होने पर भी हम हृदय से एक ही हैं, यही कारण है कि दो मनुष्यों के देश, काल, समाज आदि में समुद्र के तटों जैसा अन्तर होने पर भी वे एक-दूसरे के हृदयगत भावों को समझने में समर्थ हो सकते हैं। जीवन की एकता का यह छिपा हुआ सूत्र ही कविता का प्राण है।”^{१२}

इस दृष्टि से विचार करने पर यह स्पष्ट है कि महादेवी का काव्य-वस्तु के सम्बन्ध में भी अत्यन्त व्यापक, उदार एवं विकसित दृष्टिकोण है वे किसी भी कलाकार पर विषय-वस्तु के सम्बन्ध में किसी प्रकार का निर्देश या प्रतिबन्ध लागू नहीं करती। वस्तुतः दूसरों के द्वारा निर्देशित या आरोपित विषयों के आधार पर सच्ची कविता का सर्जन संभव नहीं होता, आत्म प्रेरणा एवं हृदय की सच्ची अनुभूति ही कवि का मार्ग-प्रदर्शन करती है; अतः इस सम्बन्ध में किसी प्रकार का निर्देश या नियंत्रण अनावश्यक है।

● कविता और उपयोगिता—कला और जीवन में क्या सम्बन्ध है—इस प्रश्न पर विचार करते हुए अनेक चिन्तकों ने उपयोगिता की दृष्टि से भी कला एवं साहित्य के मूल्यांकन का प्रयास किया है। विशेषतः उस कला को जिसमें केवल कल्पना और अनुभूति, सौन्दर्य और प्रेम का ही रंग होता है, उपयोगितावादी आलोचक हेय एवं त्याज्य घोषित करते रहे हैं क्योंकि इस प्रकार की कला न तो पाठक के ज्ञान में विशेष अभिवृद्धि कर पाती है और न ही उसके जीवन की किसी विशेष समस्या का समाधान दे पाती है। महादेवी स्वयं उन छायावादी गीतों की रचना करती रही हैं जिन्हें उपयोगितावादी दृष्टि से प्रायः महत्त्वशून्य सिद्ध करने का प्रयत्न होता रहा है। पर वे यह नहीं मानती कि कोई भी काव्य उपयोगिता की दृष्टि से महत्त्वशून्य सिद्ध हो सकता है—अतः अपने मत की पुष्टि करते हुए उन्होंने अनेक सवाल तर्क प्रस्तुत किये हैं।

उपयोगिता का प्रश्न उपस्थित करने वाले आलोचक प्रायः बहुत ही स्थूल दृष्टि से देखते हैं, वे प्रायः केवल भौतिक पदार्थों की बाह्य उपलब्धि को ही उपयोगिता का आधार मान कर चलते हैं। ऐसे आलोचक भूल जाते हैं कि जिस प्रकार शरीर के

११. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० ४०-४१।

१२. वही ; पृ० ४२।

लिए स्थूल भौतिक पदार्थों की उपयोगिता है उसी प्रकार मन और आत्मा के लिए ऐसे सूक्ष्म तत्त्वों की जो हमारी कल्पना और भावना को गुदगुदा सके उपयोगिता है । क्या हम केवल उन्हीं पदार्थों को उपयोगी कहेंगे जो कि शरीर की भूख शान्त करने में सहायक सिद्ध हों, जो मन को अपार तृप्ति एवं चेतना को आनन्दमयी शान्ति प्रदान करते हैं, उन्हें उपयोगी नहीं कहा जा सकता ! वस्तुतः ऐसी बात नहीं है । मानव-जीवन केवल तन की रक्षा पर ही अवलम्बित नहीं है, वह मन की शक्ति पर भी बहुत-कुछ निर्भर है ; इतना ही नहीं मानव-जीवन का बहुत बड़ा भाग उसके तन की क्षुधा-शान्ति पर नहीं अपितु मन की इच्छाओं, प्रेरणाओं, भावनाओं एवं अनुभूतियों पर आधारित है ; अतः प्रकृति, कला और साहित्य के उस सौन्दर्य की अवहेलना नहीं की जा सकती जो कि मन के अभावों की पूर्ति में योग देता है । जिस प्रकार किसी रोगी की व्याधि-विशेष के लिए औषधि-विशेष उपयोगी हो सकती है उसी प्रकार उसके सिरहाने किसी-प्रणयी द्वारा रखा हुआ स्नेह-सूचक गुलाब का फूल भी उसके लिए उपयोगी सिद्ध हो सकता है । इसी प्रकार मानव-जीवन के लिए तन के स्तर पर न सही, मन और आत्मा के स्तर पर सौन्दर्ययुक्त सच्ची कलाएँ निश्चित ही उपयोगी एवं महत्त्वपूर्ण सिद्ध होती हैं ।

वस्तुतः उपयोगिता की दृष्टि से कला पर आक्षेप करने वाले आलोचक अपनी सीमित एवं स्थूल दृष्टि के कारण स्वयं 'उपयोगिता' शब्द का प्रयोग अत्यन्त स्थूल, सीमित एवं भ्रान्त अर्थ में करते हैं, अन्यथा कला की उपयोगिता पर प्रश्न लगाने की आवश्यकता ही नहीं पड़ती । जीवन की सार्थकता केवल भौतिक साधनों की उपलब्धि एवं बाह्य वैभव की प्राप्ति तक ही सीमित नहीं है, अपितु हृदय और मस्तिष्क की शक्तियों और प्रवृत्तियों के उन्मीलन एवं विकास में भी है । जीवन में अनेक बार ऐसी परिस्थितियाँ आती हैं जब कि सारे बाह्य साधनों के होते हुए भी मन की प्रतिकूलता के कारण इच्छा-पूर्ति नहीं हो पाती । जीवन की छोटी से छोटी घटना से लेकर बड़े-बड़े युद्धों तक में भौतिक साधनों की तुलना में उसके हृदय की शक्ति और मन का बल कम उपयोगी सिद्ध नहीं हुआ । वस्तुतः "मस्तिष्क और हृदय को विश्राम देने वाले सुख के साधन, प्रियजनों के स्नेह भरे सदेश, रक्षणीय वस्तुओं के सम्बन्ध में ऊँचे-ऊँचे आदर्श, जय के सुनहले-रूपहले स्वप्न, अडिग साहस और विश्वास की भावना, अन्तश्चेतना का अनुशासन आदि मिलकर ही तो वीर को वीरता से मरने और सम्मान से जीने की शक्ति दे सकते हैं । पौष्टिक भोजन, झिलमिलाते कवच और चकाचौध उत्पन्न करने वाले अस्त्र-शस्त्र मात्र वीर-हृदय का निर्माण नहीं करते, उसके निर्मायक उपकरण तो अन्तर्जगत् में छिपे रहते हैं ।"^{१३} फिर भी जिन्हें भावनाओं की शक्ति

पर विश्वास नहीं, वे इस तर्क पर विचार कर सकते हैं—“यदि हम अन्तर्जगत् के वैभव को अनुपयोगी सिद्ध करना चाहें तो कवच में यत्र चालित काठ के पुतले भी खड़े किये जा सकते हैं, क्योंकि जीवित मनुष्य की तुलना में उनकी आवश्यकताएँ नहीं के बराबर और उपयोग सहस्रगुण अधिक रहेंगे।”^{१४}

आज के यात्रिक युग ने उपयोगिता का अत्यन्त स्थूल एवं सतही विचार देकर मनुष्य को किस प्रकार निर्जीव बना दिया है, इसे स्पष्ट करती हुई वे लिखती हैं— ‘उपयोग की ऐसी ही भ्रान्ति पर तो हमारा यंत्र युग खड़ा है। परन्तु ससार में हँसने, रोने, थकने—मरने वाले मनुष्य को खोकर जो वीतराग, अथक और अमर देवता (यात्रिक मानव) पाया है उसने जीवन को आत्महत्या का वरदान देने के अतिरिक्त और क्या किया।’^{१५}

अस्तु, संक्षेप में कहा जा सकता है कि यदि उपयोगिता का सम्बन्ध केवल स्थूल भौतिक पदार्थों से ही नहीं, उन सूक्ष्म भावात्मक, बौद्धिक एवं चारित्रिक तत्त्वों से भी है जो कि हृदय और मस्तिष्क में बल, शक्ति, एवं उल्लास का संचार करके जीवन को सजीवता और गति प्रदान करते हैं तो निश्चित ही कला और काव्य की उपयोगिता में रच मात्र भी संदेह नहीं किया जा सकता। वस्तुतः ये मानव-जीवन के लिए उपयोगी ही नहीं अपितु आवश्यक एवं अनिवार्य भी है क्योंकि इनके अभाव में वह कुँठित, जड़ एवं निःस्पन्द होकर मानसिक मृत्यु में परिणत हो सकता है। महादेवी का यह निष्कर्ष निश्चित ही कला के महत्त्व-बोध के मार्ग को प्रशस्त करता हुआ कला को एक अत्यन्त उच्च एवं उदात्त भूमि पर प्रतिष्ठित कर देता है तथा इस दृष्टि से यह उनकी चिन्तना की एक महत्त्वपूर्ण उपलब्धि के रूप में स्वीकार किया जा सकता है।

● कविता और उपदेशात्मकता—कविता से उपदेश देने का कार्य भी समय-समय पर लिया जाता रहा पर दूसरी ओर उपदेशात्मकता की आलोचना एवं निन्दा भी बराबर होती रही है। महादेवी के विचार से किसी भी कवि को उपदेश देने के लिए प्रेरित करना या उससे ऐसी अपेक्षा करना, उचित नहीं। कलाकार का यह कर्तव्य नहीं कि वह विधि-निषेधों की मीमांसा करे अथवा वह समाज के मंच पर उतर कर कला-भाषना के स्थान पर नीति-प्रचार का कार्य करे। कई बार कलाकार दूसरों के कहने में नहीं, अपनी ही प्रेरणा से ऐसा करने लगता है किन्तु महादेवी के विचार से यह बात उनके अधिकार-क्षेत्र के बाहर पड़ती है। “विधि-निषेध की दृष्टि से महान् में महान् कलाकार के पाग उतना भी अधिकार नहीं जितना चौराहे पर खड़े सिपाही

१४. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ।

१५. गद्दी पृ० १६ ।

को प्राप्त है। वह न किसी को आदेश दे सकता है और न उपदेश और यदि देने की नासमझी करता भी है तो दूसरे उसे न मानकर समझदारी का परिचय देते हैं।”^{१६} अतः कलाकार को उपदेश देने का प्रयास नहीं करना चाहिए। पर इस निष्कर्ष का यह भी तात्पर्य नहीं है कि कला से व्यक्ति को मार्ग-दर्शन या उपदेश प्राप्त नहीं होता। कलाकार जो कुछ व्यक्त करता है उसमें सत्य की अनुभूति रहती है और यही अनुभूति जब पाठक के हृदय तक संप्रेषित हो जाती है तो वह कदाचित् उस निष्कर्ष तक स्वयं ही पहुँच जाता है जहाँ तक एक उपदेशक उपदेश देकर उसे पहुँचाना चाहता है। उपदेशक का उपदेश बुद्धि के मार्ग से उसके चरित्र-व्यवहार को प्रभावित करता है जब कि कवि का अनुभव भावना के मार्ग से ही उसके हृदय में एक ऐसी स्थिति उत्पन्न कर देता है जो कि उसके चरित्र एवं व्यवहार के लिए प्रेरणा या अकुश सिद्ध हो। इसीलिए कलाकार की अनुभूति का सत्य उपदेशक के शाब्दिक ज्ञान से अधिक प्रभावशाली सिद्ध होता है। इतना ही नहीं “...उपदेशो के विपरीत अर्थ लगाये जा सकते हैं, नीति के अनुवाद भ्रान्त हो सकते हैं परन्तु सच्चे कलाकार की सौन्दर्य-दृष्टि का अपरिचित रह जाना संभव है, बदल जाना संभव नहीं। मनु की जीवन-स्मृतियों में अनर्थ की संभावना है पर वाल्मीकि का जीवन-दर्शन श्लेषहीन रहेगा। इसी से कलाकारों के मठ नहीं निर्मित हुए, महन्त नहीं प्रतिष्ठित हुए, साम्राज्य नहीं स्थापित हुए और सम्राट् नहीं अभिषिक्त हुए। कवि या कलाकार अपनी सामान्यता में ही सबका ऐसा अपना बन गया कि समय-समय पर धर्म, नीति आदि को जीवन के निकट पहुँचाने के लिए उससे परिचय-पत्र माँगना पड़ा।”^{१७}

इस प्रकार कवि के प्रयास किये बिना ही काव्य में एक ऐसी क्षमता आ जाती है जिससे वह सामाजिक के हृदय में उदात्त प्रेरणा एवं व्यापक सत्य की अनुभूति का संचार करता हुआ अनायास ही उस लक्ष्य की पूर्ति कर देता है जो कि उपदेशक का काम्य है।

● कविता और आधुनिक युग—आधुनिक युग की परिस्थितियों का कविता पर क्या प्रभाव पड़ा है—इस सम्बन्ध में गंभीरतापूर्वक विचार करते हुए महादेवीजी ने अनेक निष्कर्ष प्रस्तुत किये हैं। उनके विचारानुसार इस समय हमारे समाज में प्रतिक्रियात्मक ध्वस-युग चल रहा है जिससे सभी परंपरागत आदर्श भग्न या खंडित होते जा रहे हैं। यह ध्वस का कार्य किसी नव-निर्माण के लक्ष्य से नहीं अपितु व्यक्तिगत स्वार्थों की प्रेरणा से परिचालित है। निर्माण की दिशा में कोई ठोस प्रयास नहीं हो रहा। आज की सामाजिक एवं धार्मिक स्थितियाँ अपने-आप में इतनी विकृत हो चुकी

१६. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० १८ ।

१७. वही , पृ० १९ ।

है कि वे साहित्य को कोई गति या प्रेरणा नहीं दे सकती । 'एक ओर समाज पक्षाघात से पीडित है और दूसरी ओर धर्म विक्षिप्त । एक चल ही नहीं सकता, दूसरा वृत्त के भीतर वृत्त बनाता हुआ एक पैर से दौड़ लगा रहा है ।आज तो बाह्य और आन्तरिक विकृति ने धर्म को ऐसी परिस्थिति में पहुँचा दिया है जहाँ रूढ़िग्रस्त रहने का नाम निष्ठा और रीतिकालीन प्रवृत्तियों की चंचल क्रीड़ा ही गतिशीलता है ।' हमारी सस्कृति ने धर्म और कला का ऐसा ग्रन्थि-बन्धन किया था जो जीवन से अधिक मृत्यु में दृढ़ होता गया । क्या काव्य, क्या मूर्ति, क्या चित्र सबकी यथार्थ रेखाओं और स्थूल रूपों में अध्यात्म ने सूक्ष्म आदर्श की प्रतिष्ठा की । परन्तु जब ध्वंस के असंख्य स्तरों के नीचे दब कर वह अध्यात्म स्पन्दन रुक गया तब धर्म के निर्जीव काल में हमें मृत्यु का ठंडा स्पर्श मिलने लगा ।^{१८} इस प्रकार जो धर्म और अध्यात्म हमारे साहित्य का प्रेरणा-स्रोत था वही विकृत एवं विक्षिप्त हो गया तो उस स्थिति में कला और काव्य का पतनोन्मुखी हो जाना स्वाभाविक था । 'समन्वयात्मक अध्यात्म कब खो गया यह तो हम न जान सके परन्तु व्यावहारिक धर्म की विविध विकृतियाँ हमारे जीवन के साथ रही । ऐसी स्थिति में काव्य तथा कलाओं की स्वस्थ गतिशीलता असंभव हो उठी । निर्माण युग में जो कला-सृष्टि अमृत की सजीवनी देकर ही सफल हो सकती थी वही पतन-युग में मदिरा की उत्तेजना मात्र बन कर विकासशील मानी गई ।परिणामतः कलाएँ और काव्य जैसे-जैसे हममें विक्षिप्त की चेष्टाएँ भरने लगे वैसे-वैसे हम विकास पथ पर लक्ष्य भ्रष्ट होते गये ।'^{१९}

आधुनिक युग के अनेक कलाकारों ने उपर्युक्त धार्मिक विकृतियों का प्रत्यक्षीकरण करते हुए कला और साहित्य में धर्म और अध्यात्म के स्वच्छ एवं व्यापक रूप की प्रतिष्ठा का पुनर्प्रयास किया, कुछ को उसमें आशिक सफलता भी मिली पर अनेक ने दूसरा मार्ग अपनाया । उन्होंने धार्मिक एवं आध्यात्मिक विकृतियों को देखकर सदा के लिए उनसे मुँह मोड़ लिया और वे नास्तिक बन बैठे । यह नास्तिकता जो कि अविश्वास और अनास्था की द्योतक है कला के लिए घातक सिद्ध हुई । इससे जीवन और साहित्य में निराशा की भावना स्फुरित हुई जो कि सर्जन की प्रेरणाओं को कुठित कर देती है ।

धार्मिकता और आध्यात्मिकता के स्थान पर आधुनिक युग में राष्ट्रीयता और राजनीति भी कलाकारों की प्रेरणा-स्रोत बनी, पर वह भी साहित्य को कोई ठोस तत्त्व नहीं दे सकी । इसका मूल कारण यह है कि स्वयं राजनीति के क्षेत्र में भी इतनी विचार-धाराएँ एवं आदर्श विद्यमान हैं कि वे सदा एक-दूसरे के विरोध में ही अपनी

१८. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० २८-२९ ।

१९. वही ; पृ० २९ ।

शक्ति नष्ट कर रहे हैं। साम्राज्यवाद, नात्सीज्म, फासिज्म, साम्यवाद, समाजवाद, गांधीवाद आदि विभिन्न राजनीतिक वादों की स्थिति का दिग्दर्शन करवाते हुए महादेवी ने लिखा है कि वे सब रेल के तीसरे दर्जे के छोटे डब्बे में ठसाठस भरे उन यात्रियों जैसे हो रहे हैं, जो एक दूसरे के सिर पर सवार होकर ही खड़े रहने का अवकाश और लड़ने-झगड़ने में ही मनोरंजन के साधन पा सकते हैं।^{२०} एक की सीमाएँ स्पष्ट हुए बिना ही दूसरी अपने लिए स्थान बनाने लगती है और इस प्रकार विश्व का राजनीतिक जीवन परस्पर-विरोधिनी शक्तियों का मेला मात्र रह गया है।

ऐसी स्थिति में राजनीति भी हमारे कलाकारों को कोई नयी प्रेरणा या नयी शक्ति देने की क्षमता नहीं रखती। यद्यपि अनेक कवि एवं कलाकार समय-समय पर विभिन्न राजनीतिक आदर्शों के प्रति आकर्षित होकर उनकी शरण में गये पर उन्हें वहाँ बन्धन और विवशता का ही अनुभव हुआ। ... 'इस युग में कोई महात्मा कलाकार राजनीति की कठिन रेखा के भीतर स्वच्छन्दता की साँस न ले सका। जहाँ तक हमारी कविता और कलाओं का प्रश्न है, वे अनाथालय के जीवों के समान सब द्वारों पर अपना अनाथपन गाने को स्वतंत्र रही, परन्तु हर द्वार पर उनके गीत के लिए स्वर ताल निर्दिष्ट और विषय निश्चित थे।'^{२१}

इस प्रकार आधुनिक राजनीति ने भी कला और साहित्य की स्थिति को सुधारने में कोई योग नहीं दिया। महादेवी के विचारानुसार यदि हमारे कलाकार राजनीति का पिछलग्गू बनने के स्थान पर अपनी दृष्टि एवं शक्ति के बल पर जीवन और समाज के लिए नयी प्रेरणाएँ दे पाते तो अधिक उचित था। पर हमारे समाज की छिन्न-भिन्नता ने ऐसा नहीं होने दिया।

आधुनिक बौद्धिकता और वैज्ञानिकता भी जीवन के एक पक्ष को ही लेकर चलती है अतः उनका भी व्यक्ति, समाज और साहित्य पर कोई अच्छा प्रभाव नहीं पड़ा। एक तो शुद्ध बौद्धिकता एवं वैज्ञानिकता के द्वारा हृदय और आत्मा के सूक्ष्म सत्यो का स्पर्श ही संभव नहीं, फिर भारत का बुद्धिजीवी वर्ग तो मानसिक दृष्टि से भी इतना अशक्त एवं पंगु है कि वह स्वतंत्र गति से नहीं चल पाता। 'हमारे बुद्धिजीवी वर्ग में अधिकांश तो मानसिक हीनता की भावना में ही पलते और बढ़ते हैं। उनका बाह्य जीवन ही समुद्र पार के कतरे-व्योते आच्छादनो से अपनी नग्नता नहीं छिपाये हैं, अन्तर्जगत् को भी वही से लौहार की धौंकनी जैसा स्पन्दन मिल रहा है। उनका पंगु से पंगु स्वप्न भी विदेशीय पख लगा लेने पर स्वर्ग का सदेशवाहक मान लिया जाता है। उनका विरूप से विरूप आदर्श भी पश्चिमीय साँचे में ढलकर सुन्दरतम के

२०. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० ३१।

२१. वही ; पृ० ३२।

अतिरिक्त और कोई सज्ञा नहीं पाता ।^{२२} वस्तुतः विदेशों की मानसिक गुलामी से ग्रस्त ये भारतीय चिन्तक एवं कलाकार अपने क्षेत्र में कोई स्वतंत्र देन दे सकते हैं— इसकी कल्पना भी नहीं की जा सकती । यही कारण है कि आज भारतीय ज्ञान-विज्ञान एवं साहित्य के क्षेत्र में नवकालों की एक भीड़ खड़ी हो गई है, जिनसे यदि कोई भी प्रश्न पूछे तो वे सिवा पश्चिमी गुरुओं की ओर अगुली उठा देने या उनकी बात को दोहरा देने के अतिरिक्त कुछ और कहने में अपने-आपको असमर्थ पाते हैं । अतः महादेवी ने ठीक ही लिखा है कि 'ऐसे बुद्धिजीवियों में संस्कृति की रेखाएँ टूटी हुई और जीवन का चित्र अधूरा ही मिलेगा ।'^{२३}

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि महादेवी आधुनिक युग की विभिन्न परिस्थितियों की असंगतियों एवं विकृतियों से भली-भाँति परिचित है । उनका आधुनिकता का बोध इतना व्यापक एवं गभीर है कि वे आज की संस्कृति, बौद्धिकता, राजनीति आदि विभिन्न प्रवृत्तियों के केवल बाह्य आकर्षक रूप को ही नहीं अपितु उसकी आन्तरिक कलुषितता को भी हृदयगम कर पायी है । आधुनिक बोध का दावा करने वाले हिन्दी के अधिकांश चिन्तक (?) प्रायः पाश्चात्य विद्वानों की उक्तियाँ उद्धृत करके ही अपने ज्ञान का प्रदर्शन करते हैं जब कि महादेवी ने अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि के बल पर आधुनिकता के शुभ एवं अशुभ, दोनों पक्षों पर संतुलित रूप में विचार करते हुए भविष्य का यथार्थ स्पष्ट किया है । हमारी अति बौद्धिकता, नास्तिकता, विश्रुल्लता एवं मानसिक गुलामी हमें किस अधिकारमय दिशा की ओर अग्रसर कर रही है तथा हम पतन के किस गर्त की ओर ढुलक रहे हैं—इसका संकेत उन्होंने भाग्य-विधाता के से आत्म-विश्वासी स्वर में देते हुए आज के कला और साहित्य की स्थिति का दिग्दर्शन करवाया है । जब हमारा जीवन और समाज ही पतनोन्मुखी हो रहा है तो ऐसी स्थिति में कला और साहित्य का भी दूषित एवं विकृत हो जाना स्वाभाविक है । हाँ, यदि कोई कलाकार युग के प्रवाह से ऊपर उठकर अपनी ओजस्वी वाणी एवं स्वतंत्र स्वर के द्वारा युग का पथ-प्रदर्शन करे तो संभव है हम भावी विनाश से बच सकें, पर जब कलाकार ही युग की परिस्थितियों का अनुकर्त्ता मात्र बना हुआ है तो उससे ऐसी आशा कैसे की जा सकती है ।

पर फिर भी महादेवी निराश नहीं है । कोई उनका साथ दे या न दे, कोई उनका अनुमोदन या अनुसरण करे या न करे, वे स्वयं आशा, आस्था, एवं आदर्शों की पताका लिए साधना की ज्योति विकीर्ण करती हुई भविष्य के अधिकार से झूझने में लगी हुई है । उनके इसी सघर्ष की अनुगूँज निम्नांकित पक्तियों में सुनाई देती है :

२२. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य, पृ० ३५ ।

२३. वही ; पृ० ३५ ।

और होंगे चरण हारे
अन्य हैं जो लौटते दे शूल को संकल्प सारे,
दुखव्रती निर्माण उन्मद
यह अमरता नापते पद
बाँध देंगे अंक-संसृति से तिमिर में स्वर्णवेला !

* * *

महादेवी के काव्य की दार्शनिक पृष्ठभूमि

“संभवतः पारस को छूकर सोना न होना लोहे के हाथ में नहीं रहता— भारतीय तत्त्वदर्शन ऐसा ही पारस रहा है।”

“मेरे सम्पूर्ण मानसिक विकास में उस बुद्ध प्रभृत चिन्तन का भी विशेष महत्त्व है जो जीवन की बाह्य व्यवस्थाओं के अध्ययन में गति पाता रहा है।”

—महादेवी

महादेवी ने काव्य की विवेचना करते हुए लिखा है—‘सत्य काव्य का साध्य और सौन्दर्य उसका साधन है—यह बात कदाचित् सभी कवियों की रचनाओं पर लागू न हो किन्तु जहाँ तक महादेवी के काव्य की बात है, यह कथन उस पर पूर्णतः लागू होता है। उन्होंने जिस सत्य को अपनी अभिव्यक्ति का लक्ष्य बनाया है वह मूलतः दर्शन के क्षेत्र का है। दार्शनिक विचारों को अपनी अनुभूति में ढालकर उन्हें काव्यात्मक माध्यम में प्रस्तुत करना ही कदाचित् उनकी काव्य-साधना का लक्ष्य रहा है। पर इसका यह तात्पर्य भी नहीं है कि उन्होंने दर्शन-शास्त्र की शुष्क उक्तियों एवं सूक्ष्म निष्कर्षों को ही काव्य का माध्यम प्रदान कर दिया है, अपितु दर्शन में से भी उन्होंने केवल वही ग्रहण किया है जो उनकी भावना और कल्पना को छू सका, उनकी कवि-प्रतिभा को आन्दोलित कर सका। दर्शन का सत्य उनकी प्रतिभा के पारस को छूकर कला के सौन्दर्य में इस प्रकार परिवर्तित हो गया है कि अनेक बार उसके मूल रूप को खोज पाना कठिन हो जाता है। इतना ही नहीं, महादेवी के पास जहाँ कवि का हृदय और चित्रकार की कल्पना है वहाँ चिन्तक का मस्तिष्क भी है; अतः उन्होंने परंपरागत निष्कर्षों को बँधे-बँधाये रूप में व्यक्त नहीं किया है अपितु अपनी प्रज्ञा एवं चिन्तना के बल पर उन्हें पर्याप्त सशोधित एवं विकसित रूप देकर प्रस्तुत किया है। अतः महादेवी का महत्त्व कवि के रूप में तो है ही, दार्शनिक एवं चिन्तक के

रूप में भी 'कम नहीं है' क्योंकि परम्परागत दर्शन की ग्रन्थियों को सुलझाकर उसे आधुनिक युग की दृष्टि से सुविकसित एवं सुसमन्वित रूप देने का महान् कार्य भी उनके द्वारा हुआ है।

भारतीय दर्शन की दो प्रमुख धाराएँ वैदिक एवं अवैदिक या आस्तिक एवं नास्तिक के वर्गों में विभक्त की जाती हैं। एक का चरम विकास यदि अद्वैत दर्शन के रूप में हुआ तो दूसरी की सर्वोत्तम उपलब्धि बौद्ध दर्शन है। वस्तुतः अद्वैत दर्शन एवं बौद्ध दर्शन भारतीय चिन्तना की दो परस्पर-विरोधी धाराओं की सर्वोत्तम उपलब्धियाँ हैं जिनके पारस्परिक द्वन्द्व के इतिहास में ही भारतीय चिन्तना के स्वर्ण-युग की कहानी छिपी हुई है। जब वैदिक विचार-धारा अपने चरम विकास तक पहुँच गयी तो उसकी प्रतिक्रिया में बौद्ध मत का आविर्भाव हुआ तथा बौद्ध मत की अति लोकप्रियता के विरुद्ध ही शंकर ने अद्वैतवाद की पुनर्स्थापना की। इस प्रकार बौद्ध एवं शांकर मत परंपरा के अनुसार एक दूसरे के सर्वथा विरोधी माने जाते हैं, पर यह विचित्र बात है कि महादेवी ने इन दो परस्पर विरोधी मतों को आत्मसात् करके एक ऐसा रूप दे दिया है कि जिससे इनमें कहीं भी कोई विरोध दृष्टिगोचर नहीं होता। यदि महादेवी की अनुभूति को साक्ष्य बनाया जाय तो स्वीकार करना पड़ेगा कि ये दोनों दर्शन एक-दूसरे के विरोधी नहीं अपितु एक-दूसरे के पूरक, साधक एवं अंग हैं। कवयित्री की विराट् चेतना, व्यापक दृष्टि एवं गभीर अनुभूति ने इन दोनों को दुग्ध-जल की भाँति समन्वित करते हुए एक ऐसे रूप में व्यक्त किया है जहाँ दोनों का अन्तर अदृश्य हो जाता है और मेल सघन हो जाता है।

महादेवीजी का पहले बौद्ध दर्शन से तथा फिर अद्वैत दर्शन से परिचय हुआ, अतः आगे इसी क्रम से इन दोनों के आधारभूत विचारों का परिचय क्रमशः प्रस्तुत किया जाता है।

(क) बौद्ध दर्शन

बौद्ध दर्शन के प्रति महादेवी का आकर्षण किशोरावस्था से ही रहा है तथा इसका अध्ययन भी कदाचित् उन्होंने अन्य दर्शनों का ज्ञान प्राप्त करने के पूर्व ही कर लिया था—इस सम्बन्ध में वे स्वयं लिखती हैं—“वचन से ही भगवान् बुद्ध के प्रति एक भक्तिमय अनुराग होने के कारण उनके संसार को दुःखात्मक समझने वाले दर्शन से मेरा असमय ही परिचय हो गया था।”^१ इतना ही नहीं, बी० ए० करने के अनन्तर वे एक बार बौद्ध भिक्षुणी बन जाने के विचार से इसकी दीक्षा लेने के लिए नैनीताल एक बौद्ध गुरु के पास भी गयी थी, पर उनके नारी सम्बन्धी दृष्टिकोण को

देखकर उन्होंने अपना विचार त्याग दिया। वे नारियो का मुँह देखना ठीक नहीं समझते थे, इसलिए उन्होंने महादेवी से भी काष्ठ पट्टिका की ओट से बात की, जो इन्हें अरुचिकर लगा। अस्तु, वे बौद्ध धर्म की दीक्षा नहीं ले पायी, पर उसकी विचार-धारा का कितना गहरा सस्कार इनके हृदय और मस्तिष्क पर होगा, इसका अनुमान सहज ही लगाया जा सकता है। वस्तुतः महादेवी के व्यक्तित्व एवं कृतित्व को सम्यक् रूप में समझने-समझाने के लिए बौद्ध दर्शन के सम्यक् ज्ञान एवं उसके प्रभाव का स्पष्टीकरण आवश्यक है।

● बुद्ध का व्यक्तित्व एवं चरित—बौद्ध मत के प्रवर्तक महात्मा गौतम बुद्ध का जन्म कपिलवस्तु के राजा शुद्धोधन की पत्नी मायादेवी के गर्भ से लगभग छ शताब्दी ईसा-पूर्व हुआ था। उनके जन्म के वास्तविक समय के सम्बन्ध में विद्वानों में परस्पर मत-भेद दृष्टिगोचर होता है, डा० राधाकृष्णन् ने उनका जन्म-काल ५६७ ईसा-पूर्व माना है तो कुछ अन्य विद्वान् ६२३ ईसा-पूर्व मानते हैं। बुद्ध का निर्वाण अस्सी वर्ष की आयु में हुआ था तथा सन् १९५६ में संसार भर के बौद्धों ने बुद्ध के महा परि-निर्वाण की २५००वीं वर्षी मनायी थी—इस दृष्टि से बौद्ध मतावलम्बी उनका जीवन काल ६२३-५४३ ई० पू० ही मानते हैं। गौतमबुद्ध की माता का देहान्त उनके जन्म के सात दिन बाद ही हो गया था जिससे उनका पालन-पोषण उनकी विमाता के द्वारा हुआ। गौतम की बचपन से ही सासारिक भोग-विलासों में अरुचि थी तथा वे प्रायः जीवन और जगत् की व्यापक समस्याओं के चिन्तन-मनन में प्रवृत्त रहते थे। पुत्र कहीं सन्यासी न हो जाय, इस भय से उनके पिता ने उनका विवाह १६ वर्ष की आयु में ही राजकुमारी यशोधरा से कर दिया, पर यह बन्धन भी उनकी चित्तवृत्तियों की मूल दिशा एवं प्रवृत्ति का निरोध कर पाने में सफल सिद्ध नहीं हुआ। जब उनकी प्रथम सतान राहुल का जन्म हुआ तो वे सदा के लिए घर छोड़कर निकल पड़े और विभिन्न प्रकार की साधनाओं एवं तपस्याओं का अनुभव प्राप्त करते हुए सृष्टि के रहस्य की खोज में लग गये। प्रारम्भ में उन्होंने परम्परागत प्रचलित साधना-पद्धतियों का प्रयोग किया किन्तु इनसे उनकी सतुष्टि नहीं हुई। अंत में उन्हें उरुवेल में पीपल-वृक्ष के नीचे गभीर साधना के अनन्तर ज्ञान या बोध प्राप्त हुआ, जिससे यह वृक्ष अब भी 'बोधिवृक्ष' तथा गौतम 'बौद्ध' के नाम से पुकारे जाते हैं। उन्होंने सर्वप्रथम सारनाथ में अपने पाँच अनुगामियों को उपदेश देकर अपने मत में दीक्षित करते हुए 'धर्म-चक्र' का प्रवर्तन किया। इसके अनन्तर अपने जीवन के अंतिम क्षण तक वे विभिन्न स्थानों का पर्यटन करते हुए धर्म-प्रचार का कार्य करते रहे। वस्तुतः गौतम बुद्ध का व्यक्तित्व, चरित एवं कार्य इतना अद्भुत है कि उसकी महानता के आगे कोई भी विचारशील व्यक्ति नतमस्तक हुए बिना नहीं रहता। डा० राधाकृष्णन् के शब्दों में 'यह कल्पना करते समय कोई भी मनुष्य अवश्य आश्चर्य चकित होगा जब उसे यह ज्ञात होगा कि

ईसा से छ सौ वर्ष पूर्व भारत में एक अद्वितीय राजकुमार ने जन्म लिया था जो धार्मिक त्याग, उच्च आदर्शवाद, जीवन की उच्चता एवं मनुष्यमात्र के प्रति प्रेम में अपने से पहले और बाद के लोगो में अद्वितीय था ।^२

● बौद्धमत के आधारभूत ग्रन्थ—गौतम बुद्ध ने कदाचित् लिखित रूप में किसी ग्रन्थ की रचना नहीं की अपितु उन्होंने तत्कालीन प्रचलित लोक भाषा मागधी में मौखिक रूप में ही अपने उपदेश दिये, किन्तु उनके शिष्य उनके उपदेशों को समय-समय पर लिखते रहते थे । बुद्ध की मृत्यु के कुछ समय बाद ही उनके अनुयायियों का प्रथम महा सम्मेलन राजग्रह में हुआ जिसमें बौद्ध मत के पाँच सौ निर्वाचित भिक्षुओं ने महाकाश्यप के सभापतित्व में बुद्ध के वचनों को तीन ग्रन्थों के रूप में सकलित किया, जिन्हें 'विनय पिटक', 'सुत पिटक' एवं 'अभिधम्म पिटक' कहा जाता है । ये तीनों पिटक 'त्रिपिटक' कहलाते हैं जो कि बुद्ध की विचार-धारा को जानने के लिए प्राचीनतम एवं सर्वाधिक प्रामाणिक स्रोत है । इस महा सम्मेलन में गौतम बुद्ध के निकटतम एवं अतरंग शिष्यों ने भाग लिया था, जिन्होंने अपना जीवन बुद्ध के निरन्तर संपर्क एवं साहचर्य में बिताया था, अतः इनके द्वारा सकलित उपदेशों को पर्याप्त प्रामाणिक माना जा सकता है । आगे चलकर बौद्ध धर्म के दो महा सम्मेलन (संगीतियाँ) क्रमशः बुद्ध की मृत्यु के १०० तथा २१४ वर्ष बाद हुए जिनमें बौद्ध मत के विभिन्न व्याख्याताओं ने अपने-अपने विचार व्यक्त किये, किन्तु पारस्परिक मत-भेद के कारण बौद्ध मत दो शाखाओं—महायान और हीन यान—में विभक्त हो गया । आगे चलकर इन यानों की भी अनेक शाखा-प्रशाखाओं का विकास हुआ जो अन्ततः इस धर्म के विघटन एवं ह्रास का कारण सिद्ध हुईं । इन शाखा-प्रशाखाओं के विभिन्न अनुयायियों ने बौद्ध मत के विभिन्न पक्षों को लेकर शताधिक ग्रन्थ लिखे किन्तु गौतम बुद्ध के विचारों की जानकारी का सर्वाधिक प्रामाणिक साधन तो 'त्रिपिटक' ही माना जाता है ।

● बौद्ध दर्शन के प्रमुख सिद्धान्त—बौद्ध दर्शन के सिद्धान्त मुख्यतः ये हैं—(१) दुःखवाद, (२) प्रतीत्यसमुत्पाद, (३) मध्यममार्ग, (४) निर्वाण, (५) आत्मा, परमात्मा, जगत एवं पुनर्जन्म सम्बन्धी विचार । यहाँ इन पर क्रमशः विचार किया जाता है—

१ दुःखवाद—बुद्ध की दार्शनिक जिज्ञासा एवं धार्मिक प्रवृत्ति की मूल प्रेरणा ससार के लोगो की कष्टपूर्ण स्थिति थी, कदाचित् इसी से उनके दर्शन में दुःख सम्बन्धी विचारों पर सर्वाधिक बल दिया गया है । उनकी चिन्तना की सर्व प्रमुख उपलब्धि यह दुःखवाद है जिसे उन्होंने चार सूत्रों में प्रस्तुत करते हुए 'चार आर्य सत्यों' की सज्ञा दी है । ये चार आर्य सत्य वस्तुतः दुःख के ही चार पक्ष हैं जो क्रमशः इस प्रकार हैं—(१) 'दुःखम्' अर्थात् ससार दुःखों से परिपूर्ण है । (२) 'दुःख समुदय' अर्थात्

इन दुःखों के पीछे कारण है। (३) 'दुःख निरोध' अर्थात् सांसारिक दुःख का निरोध हो सकता है। (४) 'दुःख निरोध-गामिनी प्रतिपत्' अर्थात् दुःखों के निरोध का उचित उपाय या मार्ग है। संक्षेप में गौतम बुद्ध के विचार से दुःख संसार का सामान्य लक्षण है किन्तु उसके पीछे कोई न कोई कारण भी है तथा उस कारण का निराकरण करते हुए दुःख से छुटकारा प्राप्त करने का भी मार्ग है।

उपर्युक्त चारों सत्यों की व्याख्या विस्तार से की गयी है। सर्व प्रथम आर्य सत्य दुःख की विद्यमानता से सम्बन्धित है। दुःख की सत्ता का अनुभव हम जीवन की विभिन्न परिस्थितियों एवं नाना अनुभूतियों में कर सकते हैं, बुद्ध के शब्दों में—'जीवन दुःखदायी है, प्रिय का वियोग दुःखदायी है और कोई उत्कृष्ट आकांक्षा जिसकी पूर्ति न हो सके वह भी दुःखदायी है।' वस्तुतः दुःख की अनुभूति का जैसा विस्तृत एवं गंभीर विवेचन बौद्ध मत में मिलता है वैसा कदाचित् अन्यत्र उपलब्ध नहीं होता। अपने शिष्यों एवं अनुयायियों के हृदय में इस शोकानुभूति का संचार करते हुए बुद्ध पूछते हैं—'हे भिक्षुओं ! बताओ कि चार महासागरों में जो जल है वह अधिक है या तुम्हारे उन आँसुओं का जल अधिक है जिन्हें तुमने अपनी इस दीर्घ यात्रा में इधर-उधर भटकते हुए बहाया है और इसीलिए बहाया है कि जो तुम्हारे हिस्से में मिला है उससे तुम्हें घृणा है और जो तुम्हें प्रिय है वह तुम्हारे हिस्से में नहीं आया.....।'।

बुद्ध के विचार से इस जीवन में सब-कुछ दुःख है—जन्म लेना दुःख है, जीवन का पालन, पोषण एवं संरक्षण दुःख है। और अन्त में मृत्यु दुःख है।

बुद्ध की इस अति दुःखवादिता की आलोचना करते हुए डा० राधाकृष्णन् ने ठीक ही लिखा है—“विचारधारा के संपूर्ण इतिहास में किसी दूसरे ने मनुष्य-जीवन के दुःख का इतने अधिक कृष्ण रूप में और न ही इतनी गहन भावना के साथ वर्णन किया जितना कि बुद्ध ने किया है। हमें वाध्य होकर कहना पड़ता है कि बुद्ध वस्तुओं के अधिकारमय पक्ष के ऊपर आवश्यकता से अधिक बल देते हैं। बौद्ध धर्म के अनुसार जीवन में साहस एवं विश्वास का अभाव प्रतीत होता है। दुःख के ऊपर जो इस मत में इतना अधिक बल दिया गया है वह यदि मिथ्या नहीं तो सत्य भी नहीं है। यदि युवावस्था का सौन्दर्य क्षण-भंगुर है तो जन्म के समय की प्रसव-पीड़ा और मृत्यु का परम दुःख भी तो क्षण-भंगुर है।”^३

डा० राधाकृष्णन् का उपर्युक्त मत एक सीमा तक ठीक है किन्तु हमें यह न भूलना चाहिए कि बुद्ध का दुःखवाद सर्वथा निराशामूलक एवं निष्क्रियता का प्रेरक नहीं है, क्योंकि बुद्ध के अनुसार दुःख अकारण नहीं है, उसकी सत्ता कारण पर निर्भर है, तथा कारण का निराकरण करके उससे मुक्ति पायी जा सकती है। इस दृष्टि से

दुःख जीवन का स्वाभाविक एवं सामान्य तत्त्व तो सिद्ध होता है किन्तु वह स्थायी एवं अपरिहार्य नहीं है—उसके निराकरण का मार्ग भी है। ऐसी स्थिति में बुद्ध का सदेश दुःखी व्यक्ति के प्रति पूर्ण सहानुभूति जताता हुआ भी उसके मन में आशा की किरण का संचार करता है। वह उसे दुःख के कारणों को जानने तथा उनके निराकरण में प्रवृत्त होने की प्रेरणा देता है।

दुःख का मूल कारण क्या है? यदि परिस्थितियों की दृष्टि से विचार किया जाय तो ज्ञात होगा कि संसार की प्रत्येक वस्तु अस्थायी या अनित्य है। “हे भिक्षुओ! और वह जो अस्थायी है, दुःखदायी है अथवा सुखदायी?” “दुःखदायी है प्रभो!” ‘सब कुछ अस्थायी है, शरीर, मनोवेग, प्रत्यक्ष ज्ञान, संस्कार एवं चेतना, ये सभी दुःख हैं।’ इस प्रकार संसार की क्षण-भंगुरता, अनित्यता या परिवर्तनशीलता ही दुःख का स्थायी कारण है। पर फिर भी उस दुःख से दुःखी होना व्यक्ति पर निर्भर है। व्यक्ति अस्थायी पदार्थों को स्थायी मानने की अज्ञता एवं उन्हें स्थायी रूप में प्राप्त करने की मिथ्या कामना करता है जिससे उसे दुःख की अनुभूति प्राप्त होती है। यदि वह संसार की परिवर्तनशीलता के ज्ञान को सदा ध्यान में रखे तो वह मिथ्या कामनाओं से ग्रस्त ही न होगा—अतः दुःख का बाह्य कारण जहाँ संसार की परिवर्तनशीलता है वहाँ व्यक्ति का तत्सम्बन्धी अज्ञान या अविद्या है। अस्तु, यह अविद्या ही व्यक्ति की दुःखानुभूतियों का मूल कारण है। इस अविद्या से ही चेतना विभिन्न पदार्थों का ससर्ग एवं बोध प्राप्त करती हुई तृष्णा या लालसा से उत्प्रेरित होती है और दुःख का अनुभव प्राप्त करती है।

२. प्रतीत्य समुत्पाद—बुद्ध ने प्रत्येक तत्त्व की व्याख्या तर्क एवं विज्ञान के आधार पर करने का प्रयास किया है। इस दुःखमय जीवन की उत्पत्ति एवं उसकी विभिन्न स्थितियों की व्याख्या के लिए भी उन्होंने जिस सिद्धान्त की स्थापना की है वह ‘प्रतीत्य समुत्पाद’ कहलाता है। शान्दिक दृष्टि से ‘प्रतीत्य’ का अर्थ है—‘किसी वस्तु की प्राप्ति’ तथा ‘समुत्पाद’ का अर्थ है—‘अन्य वस्तु की प्राप्ति’। इस दृष्टि से इसका अर्थ हुआ—एक वस्तु की प्राप्ति दूसरी वस्तु पर निर्भर है या यो कहिए कि एक स्थिति या अवस्था किसी अन्य पूर्व स्थिति या अवस्था पर निर्भर है। इसे आचार्य बलदेव उपाध्याय के शब्दों में ‘बुद्ध सम्मत कारणवाद’ या डा० राधाकृष्णन् के शब्दों में ‘आश्रित उत्पत्ति’ का सिद्धान्त कहा जा सकता है किन्तु वैज्ञानिक दृष्टि से यह क्रमिक विकासवाद एवं सापेक्षवाद के तत्त्वों पर आधारित है।

व्यक्ति के दुःखों की कारण-शृंखला की व्याख्या इसी प्रतीत्य समुत्पाद के आधार पर करते हुए बुद्ध ने बारह अंगों की चर्चा की है : (१) अविद्या, (२) संस्कार, (३) विज्ञान या चेतना, (४) नाम-रूप, (५) षडायतन (इन्द्रियाँ और मन), (६) वेदना या ऐन्द्रियानुभूति, (७) स्पर्श, (८) तृष्णा, (९) उपादान या आसक्ति, (१०) भव अर्थात्

सासारिक कर्म, (११) जाति (पुनर्जन्म), (१२) जरा-मरण। इस प्रकार इनमें से प्रत्येक अग क्रमशः अगले अग का कारण है या यो कहिए कि अगला अग पिछले अग पर आश्रित है। यदि हम जरामरण के कष्टों से मुक्ति चाहते हैं तो हमें इसके मूल कारण अविद्या का नाश करते हुए क्रमशः अन्य अगों का नाश करना चाहिए। इन बारह अगों को ही ससार के समस्त दुःखों का कारण एवं 'भव-चक्र' कहा गया है।

३ मध्यम मार्ग (मध्यम प्रतिपदा)—सासारिक दुःखों से मुक्ति (निर्वाण-प्राप्ति) के लिए बुद्ध ने जिस साधना-पद्धति को प्रतिपादित किया, वह 'मध्यम प्रतिपदा' या 'मध्यम मार्ग' कहलाती है। उनका मार्ग उच्छृङ्खल भोग-विलास एवं कठोर आत्म-नियंत्रण—जीवन के इन दो विरोधी आयामों के मध्य में पड़ता है, वह न अति विलासिता को प्रश्रय देता है और न ही अति सयम को—इसी से उसे 'मध्यम मार्ग' कहा गया है। बुद्ध छ' वर्ष तक कठोर तपस्या के पश्चात् इस परिणाम पर पहुँचे कि 'ऐसा व्यक्ति जिसने तपस्या से कृश होकर अपना बल खो दिया हो वह सत्य के मार्ग का अनुसरण नहीं कर सकता।' 'दो प्रकार की पराकाष्ठाएँ हैं और दोनों का ही अनुसरण जीवन-यात्रा में प्रवृत्त व्यक्ति को त्याग देना चाहिए एक ओर बराबर वासनाओं एवं इन्द्रियों के सुख-भोगों से लिप्त रहना तथा दूसरी ओर अपने शरीर को यातना एवं कष्ट देने में रत रहना जो कि दुःख-दायक है, अधम है, एवं निष्प्रयोजन है।' तथागत ने इन दोनों के बीच का मध्य मार्ग खोज निकाला। यह ऐसा मार्ग है जो आँखें खोल देता है, विवेक शक्ति को जगा देता है और उच्चतम ज्ञान व शान्ति प्रदान करता हुआ अन्त में निर्वाण की ओर ले जाता है।

इस मध्यम मार्ग को अष्टांगी मार्ग भी कहते हैं क्योंकि इसके अन्तर्गत आठ क्रियाओं का निर्देश है—(१) सम्यक् दृष्टि, (२) सम्यक् सकल्प, (३) सम्यक् वाक्, (४) सम्यक् कर्मान्त, (५) सम्यक् आजीव, (६) सम्यक् व्यायाम, (७) सम्यक् स्मृति और (८) सम्यक् समाधि। सम्यक् दृष्टि वस्तुतः सम्यक् दृष्टिकोण, चिन्तन एवं ज्ञान की द्योतक है। यदि हमारा दृष्टिकोण ही भ्रान्त होगा तो सच्चे ज्ञान की उपलब्धि नहीं हो सकती। हमारे समस्त क्रिया-कलापों का मूल हमारा यही दृष्टिकोण तथा तज्जन्य बोध है। अतः इसे सर्वप्रथम स्थान देना बुद्ध की मनोवैज्ञानिक दृष्टि का प्रमाण है। सम्यक् बोध ही सम्यक् सकल्पों को तथा सम्यक् सकल्प ही क्रमशः सम्यक् वचन, सम्यक् कार्य एवं सम्यक् आजीविका का प्रेरक कारण है। सम्यक् व्यायाम से तात्पर्य वासनाओं एवं कुप्रवृत्तियों को सयमित करने के लिए किये गये यत्न या श्रम से है। इसी प्रकार सम्यक् स्मृति में मन और बुद्धि की पवित्रता का समावेश किया गया है तथा सम्यक् समाधि का अर्थ राग-द्वेषादि से उत्पन्न द्वन्द्व से ऊपर उठकर मन को नैसर्गिक एकाग्रता प्रदान करना है। इसके अन्तर्गत ध्यान एवं प्रगाढ चिन्तन का भी समावेश हो जाता है। अस्तु, इन आठ मार्गों के द्वारा दृष्टि, मन, बुद्धि एवं आचार की शुद्धता के द्वारा सिद्धि

प्राप्त करने का निर्देश किया गया है। वस्तुतः बुद्ध की यह साधना-पद्धति जहाँ मनो-विज्ञान सम्मत्, नैतिकता से युक्त एवं तर्क-संगत है वहाँ वह सरल एवं व्यावहारिक भी है। इस पद्धति का न तो मूल अलौकिक है और न ही लक्ष्य, वह सर्वत्र लौकिकता एवं नैतिकता पर आधारित है। साथ ही इसकी यह भी विशेषता है कि यह व्यक्ति को जीवन के उच्चतम धरातल पर एवं महानतम लक्ष्य के निकट ले जाने के लिए इन्द्रियो के अनावश्यक दमन पर नहीं अपितु उनके स्कार, परिष्कार एवं प्रशिक्षण पर बल देती है। वस्तुतः यह आश्चर्य की बात है कि आज से लगभग अढ़ाई हजार वर्ष पूर्व बुद्ध ने एक ऐसी धार्मिक साधना-पद्धति खोज निकाली जो कि धार्मिक एवं सांप्रदायिक सीमाओं से मुक्त, अलौकिकता एवं अव्यावहारिकता से शून्य तथा कृत्रिम आचार-विचार एवं बाह्य प्रदर्शनों से सर्वथा दूर होती हुई भी बौद्धिकता, मनोवैज्ञानिकता एवं नैतिकता से परिपूर्ण है। बुद्ध का यह मार्ग आज के अति विकसित वैज्ञानिक युग के मानव की चेतना, बुद्धि एवं संवेदना के लिए भी उतना ही अनुकूल है जितना वह २५०० वर्ष पुराने मानव के अनुकूल था। यह तथ्य इस बात को प्रमाणित करता है कि बुद्ध की दृष्टि एवं चिन्तना कितनी सूक्ष्म एवं गभीर थी जिसके द्वारा वे मानवता के चरम उत्थान का मार्ग दिखा सके।

४ निर्वाण—बौद्ध धर्म के अनुसार जीवन का चरम लक्ष्य निर्वाण की प्राप्ति करना है। यह 'निर्वाण' क्या है, इसकी व्याख्या बुद्ध से लेकर अब तक विभिन्न व्याख्याताओं एवं चिन्तकों ने की है, पर इसका स्वरूप अब भी विवादास्पद है। स्वयं बौद्ध धर्म की ही विभिन्न शाखाओं में निर्वाण की विभिन्न व्याख्याएँ की गयी हैं जो कहीं-कहीं परस्पर-विरोधी भी सिद्ध होती हैं। फिर भी हम यहाँ प्रमुख एवं बहु प्रचलित धारणाओं के आधार पर ही 'निर्वाण' का स्वरूप स्पष्ट करने का प्रयास करेंगे।

'निर्वाण' का शाब्दिक अर्थ है—बुझ जाना अथवा ठंडा हो जाना। वस्तुतः यह अर्थ दीपक की लौ या आग की लपट के प्रसंग में प्रयुक्त होता है—दीपक की लौ के बुझ जाने को 'निर्वाण' कहा जाता है जो कि इस शब्द का प्राथमिक वाच्यार्थ है, किन्तु लक्षणा के द्वारा इसके अन्य अर्थों का भी विकास होता है, जैसे—अदृश्य हो जाना, शान्त हो जाना, समाप्त हो जाना या मृत हो जाना। ऐसी स्थिति में विचारणीय यह है कि बौद्ध मत के प्रसंग में इसका कौन-सा अर्थ ग्रहित किया जाय ? डा० राधाकृष्णन् ने स्पष्ट किया है—“ 'निर्वाण' शब्द का अर्थ है बुझ जाना अथवा ठंडा हो जाना। बुझ जाने से विलोप हो जाने का संकेत है। ठंडा हो जाने का तात्पर्य सर्वथा शून्य भाव नहीं बल्कि केवल उष्णतामय वासना का नष्ट हो जाना है।' मन का मुक्त हो जाना ऐसा ही है जैसा कि एक ज्वाला का बुझ जाना।”^४ निर्वाण का एक अन्य अर्थ मृत्यु

भी है पर डा० राधाकृष्णन् ने इस अर्थ का वहिष्कार करते हुए लिखा है—“अनेक वाक्यों से यही ध्वनित होता है कि बुद्ध का आशय केवल मिथ्या इच्छा का विनाश करना था, जीवन-मात्र का विनाश करने से नहीं। काम-वासना, घृणा एवं अज्ञान के नाश का नाम ही निर्वाण है।”^५

निर्वाण के स्पष्टीकरण के लिए बुद्ध के मूल वचनों पर भी विचार किया जा सकता है। ‘उदान’ में संकलित उनके वचनों के अनुसार उन्होंने कहा—“भिक्षुओ ! न तो उसे मैं अगति कहता हूँ और न ही गति, न स्थिति कहता हूँ और न च्युति !”^६ यही दुःखो का अन्त है।^७ यह शरीर जात, भूत, उत्पन्न, कृत, सस्कृत, अध्रुव, बुढ़ापा और मृत्यु से पीडित, रोगो का घर, क्षण-भगुर तथा आहार और तृष्णा से युक्त है। उससे प्रेम करना ठीक नहीं। उसका निस्तार (निर्वाण) शान्त है। वह (निर्वाण) तर्क से नहीं जाना जा सकता, वह ध्रुव, अजात, शोक-रोग रहित है। सभी दुःखो का वहाँ निरोध हो जाता है, वह संस्कारो की शान्ति एवं परम सुख है।”^८

बौद्ध धर्म के हीन-यानी व्याख्याताओं के अनुसार भी प्रत्येक व्यक्ति अनेक प्रकार के दुःखो से पीडित है। जब वह आर्य सत्यो के ज्ञान एवं तदनुसार अष्टांग-मार्ग के पालन से सभी प्रकार के क्लेशो से निवृत्ति पालेता है तो यही निर्वाण है।^९

निर्वाण क्या केवल दुःखो की अभावात्मक स्थिति है या उसमें सुख और आनन्द की भी अनुभूति रहती है—इस प्रश्न को लेकर भी पर्याप्त मत-भेद है। हीनयानियों के अनुसार दुःख का अभाव ही निर्वाण है जब कि महायानी उसे आनन्दपूर्ण अनुभूति मानते हैं। पर हमारे विचार में यह विवाद निरर्थक है—जिस प्रकार अन्धकार का अभाव ही प्रकाश है या प्रकाश का अभाव ही अन्धकार है, उसी प्रकार दुःखो से मुक्ति आनन्द है या आनन्द का लोप ही दुःख है, अतः यह प्रश्न उठाना कि अन्धकार के अभाव को प्रातःकाल कहते हैं या प्रकाश के प्रसार को—व्यर्थ है।

क्या निर्वाण इसी जीवन में प्राप्त हो सकता है या वह मृत्यु के बाद ही प्राप्त होता है—इस सम्बन्ध में कतिपय विचारको ने यह भ्रान्ति फैलाई है कि वह मृत्यु के बाद यहाँ तक कि मानसिक व्यक्तित्व के सर्वथा लोप हो जाने पर ही प्राप्त होता है, पर यह ठीक नहीं। बुद्ध ने बोधि-वृक्ष के नीचे इसी जीवन में निर्वाण प्राप्त किया था। यदि निर्वाण व्यक्तित्व के सर्वथा लोप होने पर ही प्राप्त हुआ तो फिर उसकी अनुभूति कैसे प्राप्त होगी ? जब व्यक्ति का मानसिक व्यक्तित्व ही शून्य हो गया तो फिर उसे दुःख और सुख, शान्ति और आनन्द की अनुभूति ही कैसे प्राप्त होगी जब

५. भारतीय दर्शन ; पृ० ४१२।

६. मध्यकालीन साहित्य पर बौद्ध मत का प्रभाव ; पृ० ४७।

७. भारतीय दर्शन शास्त्र ; पृ० १५८।

कि निर्वाण को सुख, शान्ति एवं आनन्द की अनुभूति से परिपूर्ण माना गया है। बौद्ध मत में मृत्यु के अनन्तर भी मानव-चेतना अथवा मानसिक व्यक्तित्व का अस्तित्व स्वीकार किया गया है, अतः इस दृष्टि से निर्वाण की दो स्थितियाँ अवश्य स्वीकार की गयी हैं—एक, उपाधिशेष, जो इसी जीवन में तृष्णाओं के क्षय से प्राप्त होता है। दूसरा, अनुपाधिशेष जो दैहिक जीवन के अन्त हो जाने पर प्राप्त होता है। बुद्ध ने बोधि वृक्ष के नीचे तत्त्व-बोध के द्वारा जो निर्वाण प्राप्त किया था वह प्रथम प्रकार का था जबकि मृत्यु के अनन्तर जो महा परिनिर्माण प्राप्त किया वह दूसरे प्रकार का था।

उपर्युक्त विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि 'निर्वाण' वस्तुतः जीवन से मुक्ति या व्यक्तित्व का लोप नहीं है अपितु वह एक निवृत्ति मात्र है। जीवन रूपी दीपक में अविद्या के स्नेह (तैल) के कारण तृष्णाओं की लौ जल रही है; जब सम्यक् दृष्टि एवं सम्यक् ज्ञान एवं सम्यक् आचारोदि के कारण अविद्या का नाश हो जाता है तो तृष्णा रूपी लौ निवृत्त या शान्त हो जाती है। दीपशिखा या दीपक की लौ बौद्ध चिन्तन में विशेष अर्थ रखती है तथा यह उसका बहु प्रचलित प्रतीक या उपमान है जो वासनाओं की प्रेरणा, तृष्णाओं के प्रकाश, मन की चञ्चलता एवं अस्थिरता तथा क्लेशों के अनुताप को सूचित करता है। महा कवि अश्वघोष ने भी दीपक के उदाहरण से ही निर्वाण के स्वरूप का स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है—“जिस प्रकार बुझा हुआ दीपक न तो पृथ्वी पर जाता है न अन्तरिक्ष में, न किसी दिशा में और न किसी विदिशा में; प्रत्युत स्नेह के क्षय होने से वह केवल शान्ति को प्राप्त कर लेता है, उसी प्रकार ज्ञानी पुरुष (निर्वाण प्राप्ति कर लेने पर) न कही जाता है—न पृथ्वी पर न अन्तरिक्ष में और न किसी दिशा में—केवल क्लेश के क्षय हो जाने से शान्ति प्राप्त कर लेता है।” अस्तु, निर्वाण व्यक्ति के किसी शारीरिक या भौतिक परिवर्तन का सूचक नहीं अपितु उसकी चेतना की विशेष अनुभूति का द्योतक है; यह अनुभूति सशरीर मन में भी प्राप्त हो सकती है और देह-त्याग के बाद भी। जो 'निर्वाण' का अर्थ मृत्यु लेते हैं वे बौद्ध दर्शन के साथ न्याय नहीं करते क्योंकि बौद्ध दर्शन के अनुसार व्यक्ति की इच्छाएँ, वासनाएँ एवं उसके संस्कार तो मृत्यु के बाद भी उसकी चेतना के साथ रहते हैं अतः मन की शान्ति—चेतना की आनन्दानुभूति—मृत्यु से भी संभव नहीं; अपनी इच्छाओं, वासनाओं एवं संस्कारों के कारण ही अशान्त चेतना मृत्यु के बाद भी बार-बार जन्म धारण करती हुई भव-चक्र के कण्ठों को भोगती रहती है जब कि निर्वाण या परिनिर्वाण प्राप्त कर लेने के अनन्तर ही वह सब तृष्णाओं से मुक्त होकर परम शान्ति या आनन्द का मुक्त भोग प्राप्त करती है।

अस्तु, जिस प्रकार दीपक के बुझ जाने का अर्थ दीपक का लुप्त हो जाना नहीं है अपितु उसकी 'लौ' मात्र का शान्त हो जाना है, उसी प्रकार बुद्ध मत के अनुसार

‘निर्वाण’ का एक मात्र अर्थ व्यक्ति की समस्त तृष्णाओं की शान्ति से उत्पन्न दुःख की अभावात्मक अथवा आनन्द की भावात्मक अनुभूति की उपलब्धि है। बौद्ध दर्शन एवं धर्म की सभी चिन्तनाओं एवं साधनाओं का चरम लक्ष्य इस जन्म में या मृत्यु के अनन्तर अथवा अगले जन्म में इसी निर्वाण को प्राप्त कर लेने का है—यह हमारे व्यक्तित्व की शुद्धता एवं साधना की गभीरता पर निर्भर करता है कि हमें निर्वाण की स्थिति इस जन्म में मिलती है या अगले जन्म में, क्योंकि जब तक हम वासनाओं, तृष्णाओं एवं मलिन संस्कारों से पूर्णतः मुक्ति नहीं पा लेते तब तक उसकी प्राप्ति संभव नहीं तथा हर व्यक्ति की स्थिति एवं गति इस दृष्टि से एक जैसी नहीं है। पर यह निर्वाण (=दुःखों से छुटकारा) साधना के द्वारा हर व्यक्ति के लिए शीघ्र या अशीघ्र निश्चित रूप से सुलभ है, प्राप्य है—यही बुद्ध का महान् सदेश है जो हर व्यक्ति के मन में, चाहे वह अशिक्षित, दीन-हीन, शूद्र हो या सुशिक्षित सुसंस्कृत ब्राह्मण, चाहे वह महान् दोषी, अपराधी एवं पापी हो या निर्दोष महात्मा—आज्ञा की नयी किरण छिटका कर उसे सत्य के मार्ग की ओर अग्रसर होने की प्रेरणा देता है।

५. आत्मा, परमात्मा, जगत् आदि से सम्बन्धित विचार—आत्मा, परमात्मा, जगत् आदि के सम्बन्ध में बुद्ध ने भूतन दृष्टिकोण से विचार करते हुए परम्परागत धारणाओं का खंडन किया है। उन्होंने उपनिषदों के आत्मा सम्बन्धी मत को अस्वीकार किया है। उपनिषदों के अनुसार आत्मा शरीर और मन से पृथक् एक स्थायी एवं अमर पदार्थ है जो कि मृत्यु के बाद भी अवस्थित रहती है। बौद्ध मत में इस विचार का खंडन करते हुए सृष्टि के किसी भी तत्त्व की स्थिरता एवं अमरता में अविश्वास प्रकट किया गया है। वैसे स्वयं बुद्ध ने आत्मा के पक्ष में दिये जाने वाले सभी तर्कों को अस्वीकार तो किया है किन्तु स्पष्ट रूप में उसका निषेध भी नहीं किया, इससे स्थिति दुविधात्मक हो जाती है। परन्तु परवर्ती बौद्ध चिन्तकों ने इस विचार को स्पष्ट रूप में प्रतिपादित किया है कि आत्मा की कोई पृथक् एवं स्थायी सत्ता नहीं है। ‘मिलिन्द-प्रश्न’ में नागसेन द्वारा प्रतिपादित विचार के अनुसार जिस प्रकार रथ के विभिन्न अवयवों से पृथक् रथ की आत्मा का कोई अस्तित्व नहीं है उसी प्रकार शरीर और मन के विभिन्न अवयवों के अतिरिक्त आत्मा नाम की कोई वस्तु नहीं है। परन्तु यहाँ नागसेन ने उदाहरण ही एक जड़ पदार्थ का दिया जिसे आत्मवादी भी आत्मा रहित मानते हैं। अतः आत्मा का खंडन केवल खंडन के लिए ही किया गया प्रतीत होता है, उसके पीछे कोई ठोस तत्त्व दिखाई नहीं पड़ता।

आत्मा की मत्ता अस्वीकार कर देने पर स्वयं बौद्ध दर्शन अनेक असंगतियों से ग्रस्त हो जाता है। एक ओर तो वह मरणोत्तर जीवन, पुनर्जन्म एवं मृत्यु के अनन्तर प्राप्त होने वाले निर्वाण के आनन्द की कल्पना करता है तथा दूसरी ओर वह इस शरीर और मस्तिष्क के परे किसी अन्य तत्त्व की सत्ता स्वीकार नहीं करता? यदि

शरीर और मन ही सब कुछ है, तो फिर मृत्यु के बाद जो तत्त्व पुनर्जन्म प्राप्त करता है, वह क्या है ? क्या वह मन है ? यदि शरीर से पृथक् होकर पुन जन्म धारण करने वाली सत्ता मन है तो फिर उसके स्वरूप में आत्मा से क्या अन्तर हुआ ? वस्तुतः बौद्ध दर्शन में व्यक्ति के समस्त व्यक्तित्व के दो अंगो—नाम (अदृश्य सत्ता अर्थात् मन) और रूप (दृश्य सत्ता यथा शरीर)—को स्वीकार करते हुए नाम या मानसिक सत्ता के तीन अवयवों की चर्चा की गयी है—(१) विज्ञान (चेतना), (२) चित और (३) हृदय । यहाँ जिस विज्ञान या चेतना का उल्लेख किया गया है वही मृत्यु के अनन्तर अन्य पदार्थों के संपर्क में आकर पुन. जन्म ग्रहण करती है । अतः आत्मवादियों के यहाँ जो स्थान आत्मा का है वही बौद्धों के यहाँ विज्ञान या चेतना का है । फिर भी दोनों के स्वरूप में सूक्ष्म भेद है । आत्मा को जहाँ मन से भी परे या ऊपर बताया गया है वहाँ चेतना या विज्ञान मन का ही एक अवयव या अंग है । दूसरे, आत्मा अजर, अमर एवं अपरिवर्तनशील है जब कि चेतना को अस्थिर, निरन्तर गतिशील एवं प्रवाहमयी माना गया है । वस्तुतः बौद्ध मत के अनुसार चेतना किसी भी क्षण पूर्ववत् नहीं रहती, वह सदा गतिशील एवं प्रवहमाण रहती है, इसीलिए इसका स्वरूप प्रत्येक क्षण परिवर्तित होता रहता है । एक जन्म से दूसरा जन्म धारण करने वाली सत्ता भी यही चेतना है, पर इसका यह तात्पर्य भी नहीं है कि वह पूर्णतः पूर्ववत् रहती है । एक जन्म की चेतना और दूसरे जन्म की चेतना में वही सम्बन्ध है जो दूध और दही में है ; दही दूध से सर्वथा पृथक् भी नहीं होता पर पूर्णतः अभिन्न भी नहीं होता । एक दूसरा उदाहरण शिशु, -युवक एवं वृद्ध का भी दिया जा सकता है ; क्या आज का युवक अपने पिछले शिशु रूप या भावी-वृद्ध रूप के ही अनुरूप है ? क्या वह शिशु एवं वृद्ध से भिन्न है ? इन प्रश्नों का उत्तर यही होगा कि एक रूप दूसरे रूप के सर्वथा अनुरूप न होते हुए भी सर्वथा पृथक् भी नहीं है । दूसरे शब्दों में जिस प्रकार दही दूध का परिवर्तित या विकसित रूप है, युवक शिशु का विकसित रूप है उसी प्रकार इस जन्म की चेतना पूर्वजन्म की चेतना का विकसित रूप है । बुद्ध का यह सिद्धान्त इस दृष्टि से आधुनिक विकासवाद के बहुत निकट है । उन्होंने एक प्रकार से आत्मा सम्बन्धी धारणा का उन्मूलन या उच्छेद नहीं किया अपितु उसे नया सशोधित रूप या विकास-वादी रूप प्रदान कर दिया है । आत्मा स्थिर, अमर एवं अपरिवर्तनशील थी जो कि चेतना के रूप में सतत् गतिशील, परिवर्तनशील एवं विकासोन्मुखी सिद्ध हो गयी । धार्मिक, नैतिक एवं मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी विकासोन्मुख चेतना का सिद्धान्त अपरिवर्तनीय आत्मा की धारणा से अधिक उपयोगी एवं महत्त्वपूर्ण कहा जा सकता है । हम कुछ भी करें या न करें, यदि हमारी आत्मा सदा एक जैसी रहेगी तो उस स्थिति में हमें धर्म-पालन एवं नैतिक आचरण करने की प्रेरणा कैसे मिल सकती है ? कदाचित् बुद्ध ने इसी व्यावहारिक एवं नैतिक आवश्यकता को अनुभव करते हुए आत्म

वाद को अस्वीकार करना उचित समझा। यदि किसी अपव्ययी को कह दिया जाय कि तुम जितना चाहो खर्च करो या न करो तुम्हारा मूलधन (आत्मा) सदा उतना ही रहेगा तो फिर वह खर्च करने में बुद्धि एवं संयम का उपयोग क्यों करेगा? इसके विपरीत यदि उसे यह कहा जाय कि तुम जैसा करोगे उसी के अनुरूप तुम्हारा मूलधन (= चेतना) घटता-बढ़ता रहेगा तो वह अवश्य ही सोच-समझकर व्यय करेगा। अपरिवर्तनीय आत्मा के स्थान पर परिवर्तनशील विकासोन्मुख चेतना की प्रतिष्ठा करके बुद्ध ने सामान्य व्यक्तियों, साधकों एवं चिन्तकों के सम्मुख दूसरी स्थिति उत्पन्न कर दी जो कि व्यावहारिक दृष्टि से आवश्यक थी।

आत्मा की ही भाँति परमात्मा या ईश्वर के सम्बन्ध में भी बुद्ध ने परम्परागत वैदिक मत को अस्वीकार किया। उन्होंने इस सृष्टि से परे उसके स्रष्टा के रूप में ईश्वर नाम की सर्वथा स्वतंत्र, स्वाधीन एवं शाश्वत सत्ता के अस्तित्व को स्वीकार नहीं किया। वैसे स्वयं बुद्ध ने स्पष्ट शब्दों में ईश्वर की सत्ता का पूर्ण निषेध नहीं किया, उनका दृष्टिकोण यही रहा कि ईश्वर का बोध हम प्राप्त नहीं कर सकते, अतः यह कैसे कहा जा सकता है कि वह है या नहीं! फिर ईश्वर भी व्यक्ति को उसके कर्मानुसार ही फल देता है—ऐसा ईश्वरवादी भी मानते हैं, ऐसी स्थिति में उसे जानने के प्रयत्न में पड़ने की क्या आवश्यकता है? यदि यह कहा जाय कि वह स्वेच्छा से बिना व्यक्ति के कर्मों पर विचार किए ही, अपनी कृपा से व्यक्ति को उसकी पात्रता से अधिक दे देता है तो ऐसी स्थिति में उसे न्यायी कैसे माना जा सकता है तथा ऐसे अन्यायी ईश्वर को मानना कहाँ तक उचित है? अतः बुद्ध ने ईश्वर सम्बन्धी कल्पनाओं को अनावश्यक एवं अव्यावहारिक मानते हुए इस विषय में अपना कोई स्पष्ट निर्णय नहीं दिया। पर बुद्ध के परवर्ती अनुयायियों ने अपने वेद-विरोधी दृष्टिकोण के कारण सुदृढ़ तर्कों के द्वारा ईश्वर के अस्तित्व का विरोध किया है। कदाचित् मनोवैज्ञानिक दृष्टि से बौद्ध मतावलम्बियों की यही सबसे बड़ी भूल थी जिसके कारण बौद्ध धर्म भारत में स्थायी रूप से लोकप्रिय नहीं रह सका। इस सम्बन्ध में यदि बुद्ध की ही नीति का अनुसरण करते हुए मौन रहा जाता तो संभवतः भारत की आस्तिक जनता को बौद्ध धर्म अधिक प्रिय हो पाता।

ईश्वर को न मानते हुए बौद्ध मतानुयायी ब्रह्मा, इन्द्र, शक्र आदि देवी-देवताओं की कल्पना को स्वीकार करते हुए उनकी चर्चा अपनी कथाओं में प्रायः करते हैं। यह विचित्र-सी बात है किन्तु गहराई से देखा जाय तो ज्ञात होगा कि जिस प्रकार बौद्ध मत मृत्यु के अनन्तर मानव-चेतना का अस्तित्व स्वीकार करता है वैसे ही इन देवी-देवताओं के अस्तित्व को मान्यता देता है। वे भी चेतना के अपेक्षाकृत विकसित रूप हैं, किन्तु सृष्टि के नियमों एवं कर्म-फल के विधान से वे भी मुक्त नहीं हैं। बुद्ध के मतानुसार सृष्टि का आविर्भाव, विकास एवं ह्रास किसी विशिष्ट सत्ता के द्वारा नहीं

अपितु कर्म-फल के सामान्य नियम या विधान के द्वारा होता है जिसे दूसरे शब्दों में नियति भी कहा जा सकता है। इस समस्त ससार में कोई भी ऐसी सत्ता नहीं है जो कारण-कार्य अथवा कर्म-फल के नियम से मुक्त हो। यह नियम या विधान ही एक मात्र अटल नियम या शाश्वत सत्ता है। यदि हम चाहें तो इस नियम, विधान या शाश्वत सत्य की शक्ति को ही ईश्वर की सत्ता देकर बौद्ध मत को अनीश्वरवादी होने के आक्षेप से मुक्त कर सकते हैं किन्तु फिर भी वह उन आस्तिकों की आशाओं की पूर्ति न कर सकेगा जो उसकी कृपा से अपने जीवन-भर के पापों का नाश क्षण भर में, बिना उनका फल भोगे ही अथवा बिना कुछ किये ही सारे सुख-साधनों की प्राप्ति की आशा लगाये बैठे हैं। साथ ही वह इतना अलौकिक एवं शक्तिशाली भी सिद्ध न होगा जो प्रकृति एवं सृष्टि के सारे विधि-विधानों को अपनी इच्छा मात्र से पलट कर कुछ का कुछ कर दिखा दे—अपने चमत्कारों से सृष्टि के नियमों को ही परिवर्तित कर दे। ऐसी स्थिति में कौन आस्तिक होगा जो कि इस हृदयहीन, अकृपालु एवं चमत्कार-शून्य ईश्वर की व्यर्थ में ही पूजा या आराधना करे। वस्तुतः बुद्ध चाहते भी यही थे, वे मनुष्य को किसी बाह्य सत्ता के बशीभूत बनाकर उसे अकर्मण्यता एवं निष्कलेपन की शिक्षा नहीं देना चाहते थे; ईश्वर है या नहीं—इससे व्यक्ति के लिए कोई अन्तर नहीं पड़ता क्योंकि उनके मतानुसार यह ध्रुव सत्य है कि व्यक्ति वही बनेगा जो उसकी नियति में है तथा उसका नियति वही है जो उसके पूर्वकर्मों एवं विचारों के परिणाम से नियत है। अपने कर्मों के भोग से, नियति के अनुशासन से वह बच नहीं सकता, कोई भी ईश्वर उसे इससे बचा नहीं सकता। ऐसी स्थिति में अपने वर्तमान एवं भविष्य को सुन्दर, सुखद एवं उज्ज्वल बनाने के लिए व्यक्ति के पास अपने मन, वचन एवं कर्म को शुद्ध करने के अतिरिक्त और कोई उपाय नहीं है तथा ईश्वर की सत्ता, वह चाहे हो या न हो, उसके लिए अनावश्यक, अनुपयोगी एवं अनपेक्षित है। इस प्रकार बुद्ध ने धरती के मनुष्यों को ईश्वर की अधीनता, निर्भरता एवं शरणगामिता से मुक्ति दिलवा कर उसे आत्म-निर्भर, स्वतंत्र, कर्मशील एवं पवित्र बनने की प्रेरणा दी। दूसरे शब्दों में उन्होंने मानव को ईश्वर की गुलामी से मुक्त करके मानवता के ही सर्वोपरि विकास की ओर अग्रसर किया; उसे यह अनुभव करवा दिया कि वह किसी अलौकिक जगत् से सहायता या उद्धार की आशा त्याग कर अपनी सहायता और अपना उद्धार स्वयं करे। सम्भवतः मानव-जाति के इतिहास में मानव-चेतना की स्वतन्त्रता का इससे अधिक सुन्दर एवं पवित्र उद्घोष इससे पहले कभी नहीं हुआ।

सृष्टि, जगत् या संसार को भी बुद्ध ने निरन्तर गतिशील या परिवर्तनशील माना है, अतः इस दृष्टि से इसे न तो अद्वैतवादियों की भाँति सर्वथा मिथ्या या अस्तित्व-शून्य कहा जा सकता है और न ही उसे सर्वथा सत्य या स्थिर माना जा सकता है। ऐसी स्थिति में सृष्टि के सम्बन्ध में कोई एक निश्चित बात नहीं कही जा

सकती किन्तु बुद्ध-परवर्ती चिन्तको ने बुद्ध की धारणाओं को विकसित करते हुए जगत् के तीन प्रमुख लक्षण निर्धारित किये हैं—अनित्य, दुःख एव अनात्म—जिन्हे 'त्रिलक्षण' भी कहा जाता है। यह जगत् अनित्य है, दुःखपूर्ण एव आत्मा शून्य है। वस्तुतः इस प्रकार के स्पष्ट एव एकांगी निर्णय को मानने की अपेक्षा उसे केवल सतत् गतिशील, सतत् परिवर्तनशील, एव सतत् विकासोन्मुख मानना बुद्ध-मत की मूल धारणाओं के अनुकूल होगा। सृष्टि या जगत् के विभिन्न पदार्थों का विकास एव ह्रास, तथा उसकी विभिन्न घटनाओं एव अवस्थाओं का घटन एव विघटन किसी बाह्य या पृथक् सत्ता की प्रेरणा या शक्ति से नहीं अपितु इसी के अन्तर्व्यापी नियमों तथा कर्म-फल के सिद्धान्तों से होता है। इस दृष्टि से सृष्टि की प्रेरणा, गतिशीलता एव परिवर्तनशीलता का स्रोत वह सूक्ष्म विधान है जो कि सर्वत्र व्याप्त है। अध्यात्मवादियों की भाँति बौद्ध उसे न तो किसी परमात्मा की लीला या अभिव्यक्ति मानते हैं और न ही भौतिकवादियों की भाँति प्राकृतिक क्रिया-व्यापारों का आकस्मिक संयोग मानते हैं, अपितु वे इन दोनों के बीच की स्थिति को स्वीकार करते हुए उसे एक ऐसा अविच्छिन्न एव निरन्तर गतिशील प्रवाह मानते हैं जो कि कार्य-कारण शृंखला, परस्पर अन्योन्याश्रित पूर्वोत्तर स्थितियों अथवा बीज और उसके फल की भाँति कर्मों के नियत परिणाम पर आधारित है। इस प्रकार बौद्ध दर्शन के अनुसार समस्त सृष्टि का सार कर्मजन्य क्रिया-प्रतिक्रिया में निहित है। कर्म ही इस सृष्टि का सर्वोच्च विधायक एव नियामक है जिसे दूसरे शब्दों में नियति भी कह सकते हैं।

६. बौद्ध दर्शन का मूल्यांकन—बौद्ध-दर्शन के पर्यालोचन के अनन्तर कहा जा सकता है कि बौद्ध मत वस्तुतः एक सर्वथा बौद्धिक मत है, जो कि वैज्ञानिक की सी तटस्थता एव प्रामाणिकता से युक्त है। इसकी स्थापना निश्चित ही पूर्वाग्रहों से मुक्त होकर एव रूढ़ियों से ऊपर उठकर की गयी है। सत्यानुसंधान के प्रति गौतम का दृष्टिकोण इतना अधिक निर्वैयक्तिक, विषय-परक, तटस्थ एव तर्क-पूर्ण है कि उन्हें यदि दार्शनिक से अधिक वैज्ञानिक कह दिया जाय तो अत्युक्ति न होगी। भले ही वे वैज्ञानिक युग में उत्पन्न न हुए हों, किन्तु इसमें कोई संदेह नहीं कि उन्होंने अपनी अद्भुत प्रतिभा, तटस्थ बुद्धि एवं सूक्ष्म चिन्तना के बल पर परम्परागत दर्शन, धर्म, नीतिशास्त्र एव मनोविज्ञान की धारणाओं को संशोधित एव परिवर्तित करके उन्हें एक शुद्ध वैज्ञानिक रूप प्रदान करने का सफल प्रयास किया। यही कारण है कि उनकी आधारभूत धारणाएँ अपने शुद्ध एव व्यापक रूप में आधुनिक विज्ञान की कसौटी पर भी खरी सिद्ध होती हैं। इतना ही नहीं, जैसा कि डा० राधाकृष्णन् ने प्रतिपादित किया है, वह वर्तमान काल की क्रियात्मक माँगों की पूर्ति के लिए सर्वथा अनुकूल है तथा आज धार्मिक विश्वास और भौतिक विज्ञान के मध्य जो विरोध प्रतीत होता है उसे दूर

करके, उनमें परस्पर समन्वय स्थापित करता है।^८ ऐसी स्थिति में यदि वह आज के जागरूक साहित्यकारों को—जिनमें महादेवी अग्रणी है—प्रभावित करे तो इसमें आश्चर्य ही क्या !

(ख) अद्वैत दर्शन

भारतीय चिन्तन की जो परंपरा वेदों से प्रवर्तित होकर उपनिषदों, ब्रह्म सूत्रों एवं गीता में होती हुई आधुनिक युग तक पहुँची, उसकी सर्वोत्तम उपलब्धि अद्वैतवाद है। अद्वैतवादी विचार-धारा का प्रतिपादन उपनिषदों (कठ, केन, मुण्डक, बृहदारण्यक आदि) में मिलता है तथा सामूहिक रूप में इन उपनिषदों को 'वेदान्त' भी कहा जाता है क्योंकि इनकी रचना वेदों के अन्तिम भाग में हुई या इनमें वैदिक तत्त्वों का विकास अपने चरम या अन्तिम रूप में उपलब्ध होता है। यद्यपि उपनिषदों में दार्शनिक तत्त्वों की विवेचना इतने सूक्ष्म एवं विकसित रूप में की गयी है कि उनके निष्कर्ष वैदिक ऋचाओं के स्थूल मतवाद से बहुत दूर चले जाते हैं फिर भी वे वेदों के ही पोषक एवं समर्थक माने जाते हैं तथा उनकी गणना वैदिक साहित्य में की जाती है। वस्तुतः वैदिक विचार-धारा का चरम विकास उपनिषदों या वेदान्त में उपलब्ध होता है तथा वेदान्त का भी सर्वोत्कृष्ट रूप अद्वैत दर्शन है। -

अद्वैत दर्शन का मूलाधार ग्रन्थ 'ब्रह्म-सूत्र' है। जैसा कि प० बलदेव उपाध्याय ने स्पष्ट किया है, उपनिषदों की विचार-धारा को सुव्यवस्थित, सुसमन्वित एवं सार-गर्भित रूप देने के लिए बादरायण व्यास द्वारा 'ब्रह्म-सूत्र' की रचना की गयी।^९ इसका रचना-काल अनिश्चित है पर फिर भी इसे जैन-बौद्ध मतों के प्रचलन के बाद का ही स्वीकार किया जा सकता है क्योंकि इसमें इनका खंडन किया गया है। कुछ विद्वान् इसे ईसा से छह शताब्दी पूर्व रचित मानते हैं, पर कदाचित् यह सूत्र-काल (ईसा पूर्व दो शताब्दी से दूसरी शती तक) की रचना है। पूरा ग्रन्थ लगभग साढ़े पाँच सौ सूत्रों का है तथा चार अध्यायों में विभक्त है। लेखक ने सांख्य, वैशेषिक, जैन, विज्ञानवाद, पाशुपत, पाञ्चरात्र आदि मतों का खंडन करते हुए ब्रह्म, जीव, जगत् आदि के स्वरूप की विवेचना वेदान्त की दृष्टि से की है। इसकी प्रतिपादन शैली इतनी सक्षिप्त एवं साकेतिक है कि उसे भाष्य या टीका के अभाव में समझना कठिन है। इसीलिए विभिन्न व्याख्याताओं ने इसकी अपने-अपने ढंग से व्याख्या करते हुए अपने-अपने मतों की स्थापना की है। यह विचित्र बात है कि अद्वैतवाद, द्वैतवाद, विशिष्टाद्वैतवाद, शुद्धाद्वैतवाद आदि विभिन्न परस्पर-विरोधी धारणाएँ इसी ग्रन्थ पर आधारित हैं—इन सभी

८. भारतीय दर्शन ; पृ० ३१३ ।

९. भारतीय दर्शन-शास्त्र ; बलदेव उपाध्याय ; पृ० ३३६ ।

वादों के व्याख्याताओं ने 'ब्रह्म-सूत्र' की निजी दृष्टि से व्याख्या करते हुए अपने-अपने मत की पुष्टि की है।

'ब्रह्म-सूत्र' के अद्वैतवादी व्याख्याताओं में सर्वोच्च स्थान आचार्य शंकर (७८८-८२० ई०) का है जिन्होंने अपनी टीका के द्वारा वेदान्त एव अद्वैत मत को नया जन्म दिया। यद्यपि अद्वैत दर्शन शंकर की मौलिक उपलब्धि नहीं है, उसका सम्यक् प्रतिपादन उपनिषदों में हो चुका था पर मध्यावधि में जैन-बौद्ध मतों के प्रभाव के कारण वह विलुप्त प्रायः हो चुका था। स्वयं हिन्दू मतावलम्बियों ने वेदों व उपनिषदों की सूक्ष्म विचार-धारा को छोड़कर पुराणों के स्थूल अवतारवाद को अपना लिया था—ऐसी स्थिति में आचार्य शंकर ने सभी प्रचलित मतों का दृढ़ता से खंडन करते हुए उपनिषदों की विचार-धारा को पुनः प्रतिष्ठित किया। साथ ही उन्होंने सुषुप्त भारतीय चिन्तन को एक नयी प्रेरणा, नयी स्फूर्ति एवं नयी गति प्रदान की जिससे उनके बाद मौलिक चिन्तकों एवं दार्शनिकों की एक परंपरा स्थापित हो गयी। भास्कर (१०००), रामानुज (११४०), मध्व (१२३८), निम्बार्क (१२५०), श्रीकण्ठ (१२७०), श्रीपति (१४००), बल्लभ (१४७९), विज्ञान-भिक्षु (१६००), बलदेव (१७२५) आदि आचार्यों ने 'ब्रह्म-सूत्र' को ही आधार बनाकर नये-नये दार्शनिक मतों की स्थापना की—कहने के लिए ये सब केवल व्याख्याता या टीकाकार हैं किन्तु वस्तुतः इनकी देन किसी मौलिक चिन्तक की देन से कम महत्वपूर्ण नहीं है। उस युग की मान्यता के अनुसार 'ब्रह्म-सूत्र' को आधार बनाना अपने मन की प्रामाणिकता के लिए आवश्यक था, कदाचित् इसीलिए इन्हें अपनी मौलिक धारणाओं को भी 'ब्रह्म-सूत्र' की टीका के माध्यम से प्रकाशित करने को विवश होना पड़ा। इन आचार्यों द्वारा अद्वैत, विशिष्टाद्वैत, द्वैत, द्वैताद्वैत, शुद्धाद्वैत आदि विभिन्न सिद्धान्तों की स्थापना ही इनकी मौलिकता को प्रमाणित करने के लिए पर्याप्त है।

● अद्वैतवाद की आधारभूत धारणाएँ—'अद्वैत' (अ+द्वैत) शब्द का अर्थ है जो 'दो नहीं' मानता अर्थात् जो आत्मा और परमात्मा को एक ही मानता है। जहाँ अन्य विचारक परमात्मा को आत्मा से भिन्न सत्ता के रूप में स्वीकार करते हैं, वहाँ अद्वैतवादी के अनुसार दोनों अभिन्न हैं। उनके विचार से समस्त सृष्टि में केवल एक ही सत्ता व्याप्त है जिसे 'ब्रह्म' (परमात्मा) कहा गया है। यह ब्रह्म ही जगत् की उत्पत्ति, स्थिति तथा लय का कारण है। ब्रह्म के सामान्यतः तीन लक्षण माने गये हैं—सत्, चित्, आनन्द अर्थात् वह सदा विद्यमान रहता है, वह चैतन्य या चेतना-शील है, तथा वह सदा आनन्दमय रहता है। ब्रह्म की दो अवस्थाएँ या उसके दो रूप भी माने गये हैं—निर्गुण एव सगुण। सामान्यतः ब्रह्म निर्गुण ही है किन्तु जब वह सृष्टि की रचना के लिए माया से आवृत्त हो जाता है तो वह सगुण में परिवर्तित होता है। फिर भी निर्गुण और सगुण एक ही हैं। स्वर्ण का निराकार ढेर यदि निर्गुण है तो कगन के रूप

मे परिवर्तित स्वर्ण सगुण कहा जा सकता है—एक को हम 'कनक' कहते हैं, दूसरे को 'कंगन'। पर क्या कंगन में कनक की सत्ता नहीं रहती। वस्तुतः इसी प्रकार सगुण ब्रह्म में भी निर्गुण की सत्ता व्याप्त रहती है। सगुण एव निर्गुण का भेद केवल ऊपरी है, तात्त्विक दृष्टि से दोनों अभिन्न हैं।

ब्रह्म जिस शक्ति से अपने सगुण रूप में तथा जगत् के नाना जीवों के रूप में परिवर्तित होता है, वह माया है। इसे परमेश्वर की बीज शक्ति भी कहा गया है। माया के अभाव में परमेश्वर जगत् की सृष्टि में प्रवृत्त नहीं हो सकता। पर यह ब्रह्म से अलग भी नहीं है—यह उसी में अव्यक्त या सुषुप्त रूप में सदा विद्यमान रहती है। जिस प्रकार जादूगर के पास जादू सदैव रहता है पर वह उसका प्रयोग केवल खेल दिखाते समय ही करता है या यों कहिए कि अभिनेता के पास अभिनय-शक्ति सदा विद्यमान रहती है पर उसका उपयोग या प्रदर्शन वह अभिनय करते समय ही करता है, उसी प्रकार ब्रह्म की शक्ति (माया) ब्रह्म में सदा विद्यमान रहती है।

माया के भी मुख्यतः दो कार्य माने गये हैं—आवरण तथा विक्षेप। आवरण के अन्तर्गत वह कार्य आता है जिससे वह ब्रह्म के सत्य रूप को आच्छादित कर लेती है तथा विक्षेप के द्वारा वह सतुलन-भंग करके नयी गति एव नयी इच्छा का संचार करती है। इन्हीं दोनों कार्यों को हम आधुनिक विज्ञान की शब्दावली में आकर्षण-विकर्षण की प्रक्रियाओं का नाम दे सकते हैं।

माया के स्वरूप के सम्बन्ध में अद्वैतवादियों एव विशिष्टाद्वैतवादियों में गहरा अन्तर है। जहाँ विशिष्टाद्वैतवादी माया को ब्रह्म की शक्ति के रूप में मान्यता देते हुए उसे सम्माननीय दृष्टि से देखते हैं, वहाँ अद्वैतवादी उसे मिथ्या या भ्रामक मानते हैं। शंकराचार्य माया को ईश्वर की शक्ति मानते हुए भी उसका ईश्वर से नित्य या स्थायी सम्बन्ध नहीं स्वीकारते। हमारे विचार से शंकर का यह दृष्टिकोण असंगत प्रतीत होता है। अग्नि को सत्य मानना और उसकी दाहक शक्ति उष्णता को असत्य घोषित करना—अपने-आप में विरोधी मत है। यदि ब्रह्म सत्य है तो उनकी शक्ति—माया—भी सत्य है, ऐसा हमें स्वीकार करना चाहिए, अन्यथा ब्रह्म को अशक्त या माया से भिन्न रूप में स्वीकार करना होगा।

जगत् और जीव की सृष्टि भी ब्रह्म के द्वारा माया के सहयोग से होती है। अद्वैत मतानुसार जगत् नितात असत्य पदार्थ है क्योंकि यह परिवर्तनशील एवं नाशवान है। समस्त जगत् के मूल में तो ब्रह्म की ही सत्ता व्याप्त है, पर फिर भी उसके नाना रूपों या पदार्थों के रूप-भेद के कारण हम उन्हें भिन्न-भिन्न नामों से पुकारते हुए एक भ्रामक स्थिति का बोध प्राप्त करते हैं। यह भ्रम वैसा ही है जैसा कि हम मिट्टी से बने हुए हाथी, घोड़े, रथ आदि को इन संज्ञाओं से पुकारते हुए यह भूल जाते हैं कि ये सब एक ही मिट्टी के विभिन्न रूप हैं। जब खिलौनों का यह रूप अस्थायी है, नाश-

वान है क्योंकि कभी न कभी जन्म में वे पुनः मिट्टी में परिणत हो जायेंगे— अतः जानाया शक्ति के विचार में उन स्रष्टा की पृथक्ता एवं सत्ता को स्वीकार करना ज्ञान का मूलक है। इस प्रकार मानकर स्रष्टा की अस्थिरता एवं परिवर्तनीयता ही ही जगत् का मिथ्यात्व घोषित करने है।

जगत् की ही भाँति हमें निजान करने वाले विभिन्न जीव भी मित्या है। किसी भी प्राणी के वास्तविक अवयव या उसका भौतिक शरीर स्थायी नहीं है, किन्तु उसकी आत्मा ही अमर है। परन्तु आत्मा भी ब्रह्म में वृक्ष नहीं है— विभिन्न आत्मों का ब्रह्म के ही व्यक्त रूप की सूत्रक है। वस्तुतः समुद्र एवं समुद्र में जो मत्स्य है, वही ब्रह्म और आत्मा में है, अतः दोनों की पृथक्ता को स्वीकार करना उचित नहीं। हमारी आत्मा एक ओर तो शरीर की चार दीवारों में घिरी हुई होने के कारण नया दूसरी ओर माया जन्म रूप-भेदों एवं लज्जित ज्ञान के कारण, वह ब्रह्म में वृक्षता का बोध करती है जो कि भ्रान्तिपूर्ण है। जन्म के बोध में जब व्यक्ति आत्मा और परमात्मा की एकता का प्रत्यक्ष अनुभव प्राप्त करने लगता है तो उस समय के समस्त कर्तव्यों में मुक्ति प्राप्त कर लेता है। हमारे सभी गुण-गुण ज्ञान मूलक है, मत्स्य ज्ञान का उदय होते ही हमें मुक्त होकर जीव आनन्दानुभूति प्राप्त करने लगता है। इसी अवस्था का प्राप्त व्यक्ति अद्वैतवादियों की शब्दावली में 'जीवन्मुक्त' कहलाता है।

अस्तु, जीव और ब्रह्म, आत्मा और परमात्मा ही हम एवम् अनुभूति को चाहें वह इस जीवन में प्राप्त हो या मृत्यु के अनन्तर, और चाहें वह ज्ञान द्वारा प्राप्त हो या किसी अन्य साधन के द्वारा 'मुक्ति' या 'मोक्ष' कहलाती है। अद्वैतवादियों के अनुसार व्यक्ति की साधना का चरम लक्ष्य इसी आनन्दमयी मुक्ति या मोक्ष की स्थायी उपलब्धि करना है।

इस प्रकार अद्वैतवाद की विचार-धारा का निचोड़ 'अहं ब्रह्मास्मि' (मैं ब्रह्म हूँ) या 'तत्त्वमसि' (तुम वही ब्रह्म हो) में निहित है। जब कोई साधक इसकी वास्तविक अनुभूति प्राप्त कर लेता है तो उसे सफल कहा जा सकता है।

मूल्यांकन—यद्यपि अद्वैत दर्शन की आधारभूत धारणाएँ इतनी सूक्ष्म एवं आदर्शपूर्ण हैं कि उन्हें व्यावहारिकता के स्तर पर रखकर समझना-समझाना कठिन है तथा आज के भौतिक युग में वे मिथ्या कल्पना सहज प्रतीत होती हैं किन्तु वस्तुतः ऐसा नहीं है। यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो वह आधुनिक विज्ञान के सर्व मान्य निष्कर्षों के अनुकूल सिद्ध होगा। आज का भौतिक विज्ञान भी यह स्वीकार करता है कि ममस्त ससार द्रव्य (मैटर) एवं शक्ति (एनर्जी) का पुनः-मात्र है। द्रव्य और शक्ति भी मूलतः एक है क्योंकि दोनों का एक दूसरे में परिवर्तन होता रहता है। ससार में व्याप्त शक्ति अजर, अमर एवं अक्षय है—शक्ति की कुल मात्रा को कोई भी घटा-वढा नहीं सकता। जिसे हम शक्ति का उत्पादन कहते हैं, वह वस्तुतः या तो द्रव्य का शक्ति में रूपान्तरण

मात्र है या फिर शक्ति की ही एक अवस्था से दूसरी अवस्था में परिणति है। शक्ति सक्रिय एवं निष्क्रिय—दो अवस्थाओं में विद्यमान रहती है। जब बाह्य एवं आन्तरिक कारणों से शक्ति जाग्रत होकर कार्य करती है तो उसकी सदा दो प्रक्रियाएँ होती हैं—आकर्षण एवं विकर्षण। इस प्रकार समस्त ससार शक्ति के ही क्रिया-व्यापारों से चालित है तथा उसी के विभिन्न स्थूल-सूक्ष्म रूपों के रूप में अवस्थित है। विज्ञान के ये निष्कर्ष अद्वैतवाद के समानान्तर इस प्रकार रखे जा सकते हैं—

- अद्वैत = समस्त विश्व में एक ही तत्त्व या सत्ता का अस्तित्व, विज्ञान के अनुसार भी समस्त विश्व में व्याप्त द्रव्य एवं शक्ति की मूलभूत एकता।
- ब्रह्म = विश्व में व्याप्त आधारभूत कुल शक्ति का योग जो शाश्वत या अमर है।
- जीव = विश्व में व्याप्त शक्ति का एक अंश।
- जगत् = शक्ति का वह रूप जो द्रव्य में परिवर्तित हो जाता है।
- माया = शक्ति का जाग्रत एवं सक्रिय रूप। इसे आकर्षण एवं विकर्षण की प्रक्रियाओं का भी नाम दिया जा सकता है।

माया या आकर्षण-विकर्षण की शक्ति की विभिन्न प्रवृत्तियों एवं क्रिया-पद्धतियों को हमने विस्तार से 'साहित्य-विज्ञान' में आकर्षण-शक्ति सिद्धान्त के अन्तर्गत स्पष्ट किया है, अतः यहाँ उसका पुनर्विवेचन अनपेक्षित है।

अस्तु, सिद्धान्त के स्तर पर अद्वैत दर्शन वैज्ञानिक मत है, यह दूसरी बात है कि व्यावहारिक दृष्टि से उसे ग्रहण कर पाना सब के लिए संभव नहीं। यह जानते हुए भी कि बेसन की रोटी, लड्डू, पकौड़े इन सब के मूल में चने के आटे की ही करामात है—चना ही इनका आधारभूत पदार्थ है, हम इन पदार्थों के स्थान पर केवल चने नहीं चबा सकते। ब्रह्म रूपी कलाकार ने अपनी कला (माया) के द्वारा जिस रंग-विरंगी सृष्टि की अभिव्यञ्जना की है, उसके आकर्षण से मुक्त होने का प्रयास करना स्वयं कलाकार की कला को चुनौती देना है। फिर मूलभूत तत्त्वों एवं उनके कलात्मक रूपों—दोनों को एक जैसा ही मान लेना भी उचित प्रतीत नहीं होता। अस्तु, अद्वैत-वाद की धारणाएँ इतनी असाधारण एवं असामान्य हैं कि उन्हें ज्यों की-त्यों अपना लेना किसी भी साधारण एवं सामान्य व्यक्ति के लिए संभव नहीं। फिर भी कबीर से लेकर महादेवी तक—अनेक साधकों ने इसकी अनुभूति प्राप्त की है, वह सचमुच में इनकी असाधारणता या महानता का प्रमाण है।

महादेवी पर प्रभाव—महादेवी के व्यक्तित्व, जीवन-दर्शन एवं काव्य पर बौद्ध दर्शन एवं अद्वैत दर्शन—दोनों का गहरा प्रभाव है, इस तथ्य की पुष्टि स्वयं कवयित्री की स्वीकृतियों एवं उनकी काव्य-रचनाओं से भली-भाँति होती है। बौद्ध मत का प्रभाव

उनकी दु:ख सम्बन्धी धारणाओं एवं अनुभूतियों पर तथा अद्वैत मन का प्रभाव उनकी रहस्यानुभूति पर विशेष रूप में दृष्टिगोचर होता है ; अन. इस दार्शनिक पृष्ठभूमि का सम्यक् उपयोग आगे उनके दर्शन, जीवन-दर्शन, रहस्यवाद, दृष्टवाद आदि की विवेचना करते समय किया जायगा । अन्य भी, जहाँ-तहीं इन मनो का प्रभाव दृष्टिगोचर होगा उसका संकेत किया जायगा, अतः यहाँ इस सम्बन्ध में कुछ और कहना अनावश्यक प्रतीत होता है ।

महादेवी की दार्शनिक मान्यताएँ

‘कवि में दार्शनिक को खोजना बहुत साधारण हो गया है, जहाँ तक सत्य के मूल रूप का सम्बन्ध है वे दोनों एक दूसरे के अधिक निकट हैं अवश्य, पर साधन और प्रयोग की दृष्टि से उनका एक होना सहज नहीं।’ कवि का वेदान्त ज्ञान, जब अनुभूतियों से रूप, कल्पना से रंग और भाव-जगत् से सौन्दर्य पाकर साकार होता है तब उसके सत्य में जीवन का स्पन्दन रहेगा, बुद्धि की तर्क शृंखला नहीं। ऐसी स्थिति में उसका पूर्ण परिचय न अद्वैत दे सकेगा और न विशिष्टाद्वैत।’ —महादेवी

विभिन्न दार्शनिक विचार-धाराओं को मूलतः दो वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—(१) अध्यात्मवादी और (२) भौतिकतावादी। अध्यात्मवादी विचार-धारा सृष्टि के मूल में किसी सूक्ष्म, अगोचर सत्ता का अस्तित्व स्वीकार करती हुई उसी को अंतिम सत्य के रूप में मान्यता देती है जब कि भौतिकतावादी विचार-धारा के अनुसार यह भौतिक जगत् या जड़ प्रकृति ही सब कुछ है। वही इस सृष्टि की मूलाधार है, उससे परे कोई और सत्ता नहीं। वह किसी सूक्ष्म सत्ता (जिसे ब्रह्मा, परमेश्वर, परमात्मा आदि नामों से पुकारा जाता है) का अस्तित्व स्वीकार नहीं करती। जैसा कि पीछे दार्शनिक पृष्ठभूमि स्पष्ट करते हुए बताया गया था, महादेवी की विचार-धारा अध्यात्मपरक है—वे आध्यात्मिकता या आत्मा-परमात्मा की सूक्ष्म सत्ता में पूर्ण विश्वास करती है। वैसे आज के भौतिकतावादी वैज्ञानिक युग में अध्यात्म में आस्था रखना कुछ लोगों को अस्वाभाविक प्रतीत हो सकता है तथा इसीलिए वे महादेवी की आध्यात्मिकता पर भी भौतिकता का आरोपण करने का यत्न करते हैं किन्तु ऐसा करके वे कवयित्री के साथ कहाँ तक न्याय करते हैं—यह सोचने की बात है। यदि हमारा लक्ष्य निजी पूर्वाग्रहों को बलात् आरोपित कर देने के स्थान पर तथ्यों और प्रमाणों के

आधार पर महादेवी के काव्य की प्रामाणिक व्याख्या करने का हों तो हमें अपने पूर्वाग्रहों को भूलकर स्वयं कवयित्री की तत्सम्बन्धी विचार-धारा का अवगाहन करना होगा। स्वयं महादेवी ने भी आधुनिक काव्य की भूमिका में स्पष्ट किया है कि वे आज के वैज्ञानिक युग में भी अध्यात्म को आवश्यक मानती हैं। वस्तुतः अध्यात्म एवं विज्ञान—दोनों जीवन के दो पक्ष हैं जो एक-दूसरे के पूरक हैं अतः जीवन के स्वस्थ एवं संतुलित विकास के लिए दोनों का समन्वय आवश्यक है। “अध्यात्म का जैसा विकास पिछले युगों में हो चुका है, विज्ञान का वैसा ही विकास आधुनिक युग में हो रहा है—एक जिस प्रकार मनुष्यता को नष्ट कर रहा है दूसरा उसी प्रकार मनुष्य को। परन्तु हम हृदय से जानते हैं कि अध्यात्म के सूक्ष्म और विज्ञान के स्थूल का समन्वय जीवन को स्वस्थ और सुन्दर बनाने में भी प्रयुक्त हो सकता है।”

कुछ लोगों को यह भी भ्रान्ति है कि कविता और अध्यात्म—दो परस्पर विरोधी विषय हैं, अतः एक में दूसरे को स्थान देना उचित नहीं। पर महादेवी ऐसा नहीं मानती। वे लिखती हैं—“कविता के लिए आध्यात्मिक पृष्ठभूमि उचित है या नहीं इसका निर्णय व्यक्तिगत चेतना ही कर सकेगी। जो कुछ स्थूल, व्यक्त, प्रत्यक्ष और यथार्थ नहीं है, यदि केवल यही अध्यात्म से अभिप्रेत है तो हमें यह सौन्दर्य, शील, शक्ति, प्रेम आदि की सभी सूक्ष्म भावनाओं में फैला हुआ, अनेक अव्यक्त मृत्यु सम्बन्धी धारणाओं में अंकुरित, उन्मियानुभूत प्रत्यक्ष की अपूर्णता से उत्पन्न उसी की परोक्ष-रूप भावना में छिपा हुआ और अपनी ऊर्ध्वगामी प्रवृत्तियों से निर्मित विषय-बन्धुता, मानव-धर्म आदि के ऊँचे आदर्शों में अनुप्राणित मिलेगा।”^१ इस प्रकार कवयित्री ने अध्यात्म को लौकिकता से दूर की वस्तु नहीं माना है अपितु वे इसे जीवन की व्यापक एवं उदात्त भावनाओं के मूल स्रोत के रूप में स्वीकार करती हैं; ऐसी स्थिति में अध्यात्म का न जीवन से विरोध हो सकता है और न ही काव्य में। जो नांग एकांगी एवं एकापक्षीय दृष्टि से ही देखने-सोचने के अग्रस्त है वे भले ही इस तथ्य को हृदयंगम न कर पायें किन्तु महादेवी की समन्वय मूलक व्यापक दृष्टि के लिए तो यह सर्वथा सहज एवं स्वाभाविक है।

अध्यात्मवादी विचार-धारा भी विभिन्न मत-संप्रदायों की सीमाओं में बँधकर अनेक वादों में बँट जाती है। सूक्ष्म सत्ता (परमात्मा) के अस्तित्व में तो सभी अध्यात्म-वादी विश्वास करते हैं किन्तु कुछ उन्हें निर्गुण रूप में मानते हैं तो कुछ सगुण। इसी प्रकार सूक्ष्म सत्ता भौतिक जगत् एवं उसके प्राणियों से भिन्न है या अभिन्न? उसका सम्बन्ध जगत् से किस प्रकार का है? आदि प्रश्नों के भी अलग-अलग संप्रदाय अलग-अलग उत्तर देते हैं। महादेवी विभिन्न संप्रदायों की इन सांप्रदायिक सीमाओं को बहुत

१. ‘आधुनिक काव्य’ (महादेवी) की भूमिका; पृ० १७-१८।

महत्त्व नहीं देतीं, इतना ही नहीं वे इन्हे जीवन और काव्य के लिए अनावश्यक और अनुपयोगी भी मानती है। उनके शब्दों में कहा जा सकता है—“यदि परंपरागत धार्मिक रूढ़ियों को हम अध्यात्म की सज्ञा देते हैं तो उस रूप में काव्य में उसका महत्त्व नहीं रहता।” वस्तुतः महादेवी की दार्शनिक विचार-धारा धार्मिक रूढ़ियों एवं सांप्रदायिक सकीर्णताओं से मुक्त है—इसीलिए उस पर किसी एक संप्रदाय का लेविल लगाना संभव नहीं, यह दूसरी बात है कि उनकी विचार-धारा का विकास बहुत-कुछ बौद्ध दर्शन एवं वेदान्त के आधार पर होने के कारण उनके समन्वित रूप की उसमें प्रमुखता है।

● ब्रह्म—सभी अध्यात्मवादी विचारक सृष्टि के मूल रचयिता एवं उसके अन्तिम सत्य के रूप में एक ऐसी सूक्ष्म, अदृश्य, अगोचर सर्वत्र व्याप्त एवं शाश्वत सत्ता की कल्पना करते हैं जिसे परम शक्ति, परमात्मा, ब्रह्म, ईश्वर आदि नामों से पुकारा गया है। भारतीय उपनिषदों में इसे प्रायः ‘ब्रह्म’ या परमेश्वर की सज्ञा दी गयी है। महादेवी की भी ब्रह्म सम्बन्धी धारणा बहुत-कुछ उपनिषदों से प्रभावित है। उपनिषदों के अनुसार ब्रह्म को ज्ञानेन्द्रियों द्वारा जाना नहीं जा सकता, कर्मेन्द्रियों द्वारा छुआ नहीं जा सकता। वे अत्यन्त सूक्ष्म, व्यापक एवं अविनाशी हैं। ससार के समस्त प्राणियों का उद्भव उनसे ही हुआ तथा अन्त में वे इनमें ही लीन हो जाते हैं। वस्तुतः ब्रह्म की दो स्थितियाँ या अवस्थाएँ मानी जा सकती हैं—एक अव्यक्त रूप में और दूसरी व्यक्त रूप में। जिस प्रकार जल वाष्प में और वाष्प जल में परिवर्तित होता रहता है उसी प्रकार अव्यक्त ब्रह्म सृष्टि के विभिन्न पदार्थों के रूप में तथा सृष्टि के विभिन्न पदार्थ ब्रह्म के रूप में परिणत होते रहते हैं। यह सृष्टि ब्रह्म का व्यक्त रूप है। नाना पदार्थों, प्राणियों एवं व्यक्तियों के रूप में ब्रह्म विभिन्न रूपाकार भले ही धारण करता रहे किन्तु अन्ततः उसकी सत्ता सदा विद्यमान रहती है, उसकी शक्ति कभी भी क्षीण नहीं होती—इसीलिए वही समस्त ससार में अन्तिम सत्य है।

महादेवी ने ब्रह्म के उपर्युक्त स्वरूप के प्रति पूर्ण आस्था प्रकट की है। उन्होंने ब्रह्म या परमेश्वर के अस्तित्व के प्रति अपना पूर्ण विश्वास व्यक्त करते हुए कहा है :

छिपा है जननी का अस्तित्व,
रुदन में शिशु के अर्थ-विहीन।
मिलेगा चित्रकार का ज्ञान,
चित्र की जड़ता में लीन।

प्रायः भारतीय दर्शन में परमात्मा के अस्तित्व के सम्बन्ध में सबसे बड़ा तर्क यही दिया जाता है कि जब सृष्टि है तो उसका कोई न कोई स्रष्टा भी होना चाहिए। इसी तर्क को यहाँ कवयित्री ने अपनी काव्यमय शैली में प्रस्तुत किया है।

ब्रह्म ही सृष्टि के आदि कारण है तथा अन्त में सृष्टि उन्हीं में विलीन हो जाती है ; इस मत को स्वीकार करते हुए उन्होंने लिखा है :

‘तुम्हीं में सृष्टि तुम्हीं में नाश ।’

ब्रह्म और सृष्टि के सम्बन्धों की व्याख्या करते हुए मुडकोपनिषद् में तीन दृष्टान्त प्रस्तुत किये गये हैं । एक दृष्टान्त मकड़ी का है ; जिस प्रकार मकड़ी जाले को अपने आप में से उत्पन्न करती है तथा उसे अन्त में पुनः निगल लेती है उसी प्रकार ब्रह्म से सृष्टि का सृजन एव लय होता है । दूसरा दृष्टान्त वनस्पतियों का है ; जिस प्रकार बीजों से स्वभावतः पेड़-पौधे उत्पन्न होते हैं, उसी प्रकार सृष्टि ब्रह्म से उत्पन्न होती है । तीसरा दृष्टान्त केशों और रोमों का है । जिस प्रकार शरीर पर अनायास ही केश और रोएँ उत्पन्न हो जाते हैं वैसे ही बिना किसी आयास के ब्रह्म से सृष्टि उत्पन्न हो जाती है । महादेवी ने भी अनेक स्थलों पर इन दृष्टान्तों का आश्रय लिया है । वे भी ब्रह्म और सृष्टि के सम्बन्धों की व्याख्या करती हुई मकड़ी और उसके जाले का उदाहरण प्रस्तुत करती हैं ।

स्वर्ण-लूता सी कब सुकुमार,
हुई जिसमें इच्छा साकार !
उगल जिसने तिनरंगे तार,
बुन लिया अपना ही संसार !

उपनिषदों में ब्रह्म और सृष्टि के नाना जीवों का सम्बन्ध समुद्र और उसमें उत्पन्न होने वाले बुलबुलों के समान भी बताया गया है , महादेवी ने लिखा है :

‘बुलबुले मृदु उर के से भाव
रश्मियों से कर-कर अपनाव,
यथा हो जाते जलमय प्राण—
उसी में आदि वही अवसान !

इस प्रकार सृष्टि का आदि और अवसान ब्रह्म में ही निहित है—इस विचार को कवयित्री ने भली-भाँति आत्मसात् करते हुए इसे रंग-बिरंगी कल्पनाओं की सहायता से व्यक्त किया है ।

उपनिषदों में ब्रह्म के स्वरूप की भीमांसा करते हुए उसके दो रूपों—सगुण एव निर्गुण की भी चर्चा की गयी है । इस सगुण एव निर्गुण के भेद को लेकर ही आगे चलकर भारतीय दर्शन अनेक धाराओं में विभक्त हो गया । विभिन्न वैष्णव संप्रदायों में ईश्वर के सगुण रूप को स्वीकार करते हुए जगत् की उससे पृथक्ता एवं अवतार

सम्बन्धी विचारों को मान्यता दी गयी है। महादेवी की विचार-धारा मूलतः अद्वैतवाद पर आश्रित है, इससे उन्हें निर्गुण की ही आराधिका मानना चाहिए, पर उनमें किसी प्रकार की कट्टरवादिता नहीं है। उन्होंने यहाँ भी अपनी व्यापक एव समन्वयशील दृष्टि का परिचय देते हुए निर्गुण एव सगुण के भेद को गौण सिद्ध कर दिया है। प्रियतम के रूप में उनका निर्गुण ब्रह्म उन सभी गुणों से विभूषित हो जाता है जो कि सगुण और साकार से सम्बद्ध माने जाते हैं; यथा—

उनमें अनन्त करुणा है,
इसमें असीम सुना पन !
X X X
करुणामय को भाता है,
तम के परदों में आना !
X X X
गई वह अधरों की मुसकान
मुझे मधुमय पीड़ा में बोर !

यहाँ क्रमशः प्रियतम ब्रह्म पर 'करुणामय' जैसे सूक्ष्म गुणों का तथा 'परदों में आना' 'अधरों से मुस्कराना' जैसे स्थूल क्रिया-व्यापारों का भी आरोपण किया गया है। वस्तुतः सगुण ब्रह्म निर्गुण ब्रह्म का ही व्यक्त रूप है—अतः दोनों में भेद करना आवश्यक भी नहीं है। द्वैतवादियों की यह मान्यता कि परमेश्वर जगत् से भिन्न है, कवयित्री को अवश्य अस्वीकार्य है, वे तो प्रकृति के कण-कण में तथा हृदय के प्रत्येक स्पन्दन में उसकी सत्ता का प्रत्यक्षीकरण करती हैं। इसीलिए वे प्रकृति के माध्यम से ही उसकी क्रीड़ाओं का अवलोकन करती हैं :

में फूलों में रोती वे
बालारुण में मुस्काते।
में पथ में बिछ जाती हूँ,
वे सौरभ में उड जाते !

उपर्युक्त दृष्टि से दर्शन-शास्त्र की शब्दावली में कवयित्री को सर्वात्मवादी भी कहा जा सकता है—यह दूसरी बात है कि उनकी व्यापक चेतना एव उदार दृष्टि को वादों का यह बन्धन रुचिकर प्रतीत न होगा।

● सृष्टि—वेदान्त के अनुसार सृष्टि ब्रह्म से भिन्न नहीं है, उसी की अभिव्यक्ति है, अतः उसकी थोड़ी चर्चा पीछे ब्रह्म के प्रसंग में हो चुकी है। सृष्टि की उत्पत्ति के पूर्व की स्थिति का वर्णन करते हुए 'ऐतरेयोपनिषद्' (खड-१) में बताया गया है कि

उस समय सर्वत्र केवल परमात्मा (ब्रह्म) ही व्याप्त थे । 'उस समय भिन्न-भिन्न नाम रूपों की अभिव्यक्ति नहीं थी । उस समय परब्रह्म परमात्मा के सिवा दूसरा कोई भी चेष्टा करने वाला नहीं था । सृष्टि के आदि में उन परम पुरुष परमात्मा ने विचार किया कि मैं लोकों का सृजन करूँ ।' इसके अनन्तर बताया गया है किस प्रकार क्रमशः विभिन्न लोकों, सूर्य, चाँद आदि नक्षत्रों एवं ग्रहों, तथा स्थूल एवं सूक्ष्म पदार्थों की उत्पत्ति हुई । अन्त में जब ब्रह्म ने सोचा कि मनुष्य रूपी पुरुष मेरे बिना कैसे रहेगा तो वे स्वयं भी इसके शरीर को चीरकर उसमें प्रविष्ट हो गये ! महादेवी ने भी इसी विचार-धारा को अधिक विकसित एवं पल्लवित रूप में प्रस्तुत करते हुए सृष्टि के उद्भव की व्याख्या अनेक कविताओं में की है :

न थे जब परिवर्तन दिन-रात,
नहीं आलोक तिमिर थे ज्ञात !
व्याप्त क्या सूने में सब ओर,
एक कम्पन थी एक हिलोर !

या

हुआ त्यों सूनपन का भान,
प्रथम किसके उर में अम्लान
और किस शिल्पी ने अनजान
विषय प्रतिमा कर दी निर्माण !

जब सृष्टि का निर्माण करके चेतना के रूप में संयुक्त होकर स्वयं ब्रह्म भी इस भौतिक संसार में प्रविष्ट एवं व्याप्त होकर 'बंदी हो गये !' देखिये—

मृत्यु का प्रस्तर सा उर चीर,
प्रवाहित होता जीवन-नीर,
चेतना से जड़ का बन्धन,
यही सृष्टि का हृत्कम्पन !

विविध रङ्गों के मुकुर सँवार,
जड़ा जिसने यह कारागार,
बना क्या बन्दी वही अपार,
अखिल प्रतिविम्बों का आधार !

सामान्यतः अद्वैतवादी चिन्तको ने जगत् को माया का बन्धन बताते हुए उसे जीव का कारागार सिद्ध किया है, पर महादेवी ने यहाँ एक नयी बात कही है : वह

जगत् के प्राणियों के लिए ही नहीं स्वयं परमात्मा के लिए भी तो कारागार है। दूसरे शब्दों—स्वयं परमात्मा भी जगत् के रंग-विरंगे चेतन पदार्थों में विद्यमान है, अतः वे उससे भिन्न नहीं हैं।

● जीवात्मा—आत्मा परमात्मा का ही एक अंश या उसी का व्यक्त रूप है, अतः वह मूलतः उससे भिन्न या पृथक् नहीं है पर सांसारिक क्षेत्र में जब वह शारीरिक वन्धनों में बँधे हुए एक जीव या प्राणधारी के रूप में विचरण करती है तो वह परमात्मा से अपनी सामयिक पृथक्ता या दूरी का अनुभव अवश्य करती है। जिस प्रकार सर्प की पूँछ, सर्प से अभिन्न होती हुई भी उससे कटकर तिलमिलाती रहती है, उसी प्रकार जीवात्मा भी परमात्मा से वियुक्त होकर विरह-वेदना का अनुभव अवश्य करती है। पर फिर भी मूलतः आत्मा और परमात्मा एक है—इस विचार को महादेवी ने अनेक प्रकार से स्पष्ट किया है। यहाँ कुछ उदाहरण प्रस्तुत है

चित्रित तू मैं हूँ रेखा-क्रम
मधुर राग तू मैं स्वर-संगम !
तू असीम मैं सीमा का भ्रम,
काया छाया में रहस्यमय !
प्रेयसि प्रियतम का अभिनय क्या !

—आ० क० ५७

यहाँ आत्मा और परमात्मा की एकता स्पष्ट है, उन दोनों के सम्बन्ध की घनिष्ठता भलीभाँति प्रमाणित है, पर फिर भी यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो दोनों में शक्ति की मात्रा एवं स्थिति के बोध का अन्तर अवश्य दृष्टिगोचर होगा ! पूरे चित्र में एक बिन्दु की क्या सत्ता है ? मधुर रागिनी में किसी एक स्वर का कितना महत्त्व है ? काया और छाया में से कौन मूल है और कौन उसकी अनुकृति मात्र ? यदि इन प्रश्नों पर विचार किया जाय तो स्पष्ट होगा कि आत्मा और परमात्मा में मौलिक एकता के होते हुए भी उनकी शक्ति की मात्रा, विस्तार की सीमा एवं स्थिति की सापेक्षता में अन्तर अवश्य है। अपनी सीमाओं के भ्रम से ग्रस्त आत्मा असीम परमात्मा से पूर्णतः समान कैसे कही जा सकती है ! ऐसी स्थिति में आत्मा को अपनी ससीमता, लघुता एवं क्षुद्रता का बोध हो तो स्वाभाविक है :

सिन्धु को क्या परिचय दे देव,
विगड़ते वनते बीचि-विलास !
क्षुद्र हूँ मेरे बुद-बुद प्राण !
तुम्हीं में सृष्टि, तुम्हीं में नाश !

इसीलिए महादेवी ने अद्वैतवादियों की भाँति सदा आत्मा और परमात्मा की

पूर्ण समानता, अखंड एकता एवं शाश्वत अभिन्नता की बात नहीं कही, वे दूसरे पक्ष को भी—भले ही वह पक्ष शाश्वत न होकर सामयिक ही हो—स्वीकार करती हैं :

मैं तुमसे हूँ एक, एक है
जैसे रश्मि प्रकाश !
मैं तुमसे हूँ भिन्न, भिन्न ज्यों
घन से तड़ित विलास !

कहा जा सकता है कि यहाँ कवयित्री अभिधा में जिसे भिन्नता बता रही है, व्यंजना से वह मौलिक एकता की ही सूचक है। यह ठीक है, पर फिर भी जिस प्रकार बादलों से फूटने वाली विजली बादलों से गहरा सम्बन्ध रखती हुई भी बादल नहीं कही जा सकती, उसी प्रकार परमात्मा से ही क्षरित आत्मा वर्तमान स्थिति में पूर्णतः परमात्मा नहीं है, अन्यथा उसे उस लघुता एवं असहाय अवस्था का बोध नहीं होता जिसका चित्रण कवयित्री ने किया है :

मूक हो जाता वारिद-घोष
जगा कर जब सारा संसार,
गूँजती टकराती असहाय,
धरा से जो प्रतिध्वनि सुकुमार !

यहाँ परमात्मा और आत्मा की स्थिति वारिदघोष एवं उसकी प्रतिध्वनि के समकक्ष बतायी गयी है। प्रतिध्वनि की सुकुमारता एवं असहाय अवस्था उसकी सामयिक दैन्यता की व्यञ्जक है।

आत्मा और परमात्मा का यह पार्थक्य केवल एक ही जन्म तक ही रहे—ऐसी बात नहीं है। संभव है सृष्टि के आदिकाल से लेकर अब तक आत्मा विभिन्न जन्मों में भाँति-भाँति के रूप धारण करती हुई भटकती चली आ रही हो तथा परमात्मा से मिलने के लिए—उससे तादात्म्य स्थापित करने के लिए तड़फती रही हो ; आत्मा और परमात्मा के इसी जन्म-जन्मान्तरों के सम्बन्ध का चित्रण कवयित्री ने इस प्रकार किया है :

वीन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ ।
नींद थी मेरी अचल निस्पन्द कण-कण में
प्रथम जागृति थी जगत के प्रथम स्पन्दन में,
× × ×
फूल को उर में छिपाये विकल बुलबुल हूँ !
एक होकर दूर तन से छाँह वह चल हूँ !

इस प्रकार आत्मा और परमात्मा की सनातन एकता के साथ-साथ उसकी सामयिक द्वैतता को कवयित्री ने स्पष्ट रूप में स्वीकार किया है, इस द्वैत स्थिति को वे कोरे अज्ञान पर आधारित या भ्रान्ति मात्र नहीं मानती अपितु उसे अनुभूति रूप में प्रस्तुत करती हुई, अप्रत्यक्ष में उसे प्रामाणिक सिद्ध करती है। यह तथ्य इस बात का द्योतक है कि कवयित्री की दार्शनिक चेतना सचमुच ही अद्वैतवाद एवं द्वैतवाद की संकीर्ण सीमाओं में आवद्ध नहीं है ; अपितु वह अपनी भाव-धारा के आवेग एवं अनुभूति के प्रवाह में इन सीमाओं को इस प्रकार वहा ले जाती है कि जिससे इनका पार्यव्यय समाप्त सा हो जाता है।

● माया—अद्वैत दर्शन के अनुसार परमेश्वर की मूल शक्ति 'माया' है जिसके द्वारा वह जगत् की सृष्टि करता है। जगत् के नाना रूप-भेद माया की ही देन है, तथा इसी के कारण जीवात्मा परमात्मा से अपनी पृथक्ता का बोध करता है। इस दृष्टि से माया को अविद्या या अज्ञान भी कहा गया है। महादेवी ने भी माया सम्बन्धी इन धारणाओं को स्वीकार करते हुए लिखा है :

सखे ! यह है माया का देश
क्षणिक है मेरा तेरा संग,
यहाँ मिलता काँटों में वन्धु
सजीला-सा फूलों का रंग !

माया के बन्धन के कारण ही जीव इस अस्थिर एवं नाशवान ससार के स्वप्न जाल में फँसकर अपने मूल स्वरूप को भूल जाता है :

अपने जर्जर अंचल में
भरकर सपनों की माया,
इन थके हुए प्राणों पर
छाड़ विस्मृति की छाया।

अद्वैतवादियों ने माया की दो शक्तियाँ मानी हैं—आवरण और विक्षेप। आवरण के कारण ही ब्रह्म अपने वास्तविक स्वरूप को जगत् में विलीन करके जीवात्मा की आँखों से ओझल हो जाता है तो दूसरी ओर विक्षेप शक्ति के कारण जीवात्मा अपने को ब्रह्म से पृथक् अनुभव करता हुआ सांसारिक पदार्थों के आकर्षण में बँध जाता है—जीव और ब्रह्म के बीच विक्षेप उपस्थित हो जाता है। इस पृथक्ता के बोध के कारण ही क्रमशः अह, इच्छा, राग-द्वेष, आशा-निराशा, सुख-दुःख की उत्पत्ति होती है। दूसरे शब्दों में व्यक्ति की दृष्टि से माया को ममता भी कहा जा सकता है। जीवात्मा जब तक इस ममता-माया के बन्धन में है तब तक ही वह राग-द्वेष एवं सुख-दुःख से

ग्रस्त रहता हुआ आत्मा और परमात्मा की पृथक्ता का अनुभव करता है । पर माया के बन्धन से मुक्त हो जाने पर स्थिति बदल जाती है :

टूट गया वह दर्पण निर्मम
 उसमें हँस दी मेरी छाया
 मुझ में रो दी ममता माया
 अश्रुहास ने विश्व सजाया
 रहे खेलते आँख-मिचौनी ।
 प्रिय ! जिसके परदे में 'मैं' 'तुम' ।

जिस प्रकार दर्पण के कारण एक ही व्यक्ति के दो रूप या उसकी दो सत्ताएँ दृष्टिगोचर होती हैं, उसी प्रकार माया के कारण एक ही ब्रह्म अनेक पृथक्-पृथक् जीवों के रूप में दिखाई पड़ता है । इस माया रूपी दर्पण के कारण ही आत्मा और परमात्मा के बीच पृथक्ता का भेद उत्पन्न होता है पर उसके टूट जाने पर पुनः एकता का बोध होने लगता है ।

माया को जगत् की सृष्टि का मूल कारण तथा ब्रह्म के छिपने का आवरण तथा जीवात्मा का बन्धन बताते हुए कवयित्री ने लिखा है :

टूट गया वह दर्पण निर्मम ।
 × × ×
 अपने दो आकार बनाने,
 दोनों का अभिसार दिखाने
 भूलों का संसार बसाने
 जो झिलमिल झिलमिल सा तुमने
 हँस-हँस दे डाला था निरुम !
 और × × ×
 आज कहाँ मेरा अपनापन
 तेरे छिपने का अवगुण्ठन,
 मेरा बन्धन तेरा साधन,
 तुम मुझ में अपना सुख देखो
 मैं तुम में अपना दुख प्रियतम !

जीवात्मा के दुःख का मूल कारण यह ममता रूपी माया का बन्धन ही है । माया ही वह सासारिक आकर्षण है जिससे आकर्षित एव लुब्ध होकर हम भाँति-भाँति की इच्छाओं, भावनाओं एव आशाओं के भ्रम-जाल में फँसे हुए चक्कर काटते रहते

हैं। माया के ही कारण विष रूपी अयथार्थ ससार को यथार्थ एव अमृत मानने की भूल करते हैं—

तुम्हें ठुकरा जाता नैराश्य
हँसा जाती है तुमको आश,
नचाता मायावी संसार
लुभा जाता सपनों का हास
मानते विष को संजीवन
मुग्ध मेरे भूले जीवन !

इस प्रकार कवयित्री माया के प्रायः उन सभी पक्षों एव रूपों को स्वीकार करती है जिनकी चर्चा अद्वैत-दर्शन में की गयी है। फिर भी वे उसे अलौकिकता से मुक्त करके लौकिक एवं मनोवैज्ञानिक आधार प्रदान कर देने का प्रयास अवश्य करती हैं। वे उसे ममता, मोह या अह के रूप में चित्रित करती हुई एक ऐसा रूप दे देती हैं जो कि आधुनिक पाठक की भी समझ में आ सके। कदाचित् उनकी दृष्टि में माया एक मानसिक स्थिति मात्र है, जिसमें हम अपने अह या ममत्व से अभिभूत रहते हैं; जब सत्य के बोध से हम इस अह से मुक्त हो जाते हैं तो वही माया के बन्धन से मुक्ति की स्थिति है। इसी से उन्होंने अद्वैतवादियों की भाँति माया की तीव्र निन्दा या भर्त्सना नहीं की है—केवल उसके प्रभाव का ही अकन किया है। अतः कहा जा सकता है कि उन्होंने 'माया' सम्बन्धी विचार का मनोविज्ञानीकरण या आधुनिकीकरण किया है जिससे वह अधिक तर्क-संगत एव बोध-गम्य हो गया है।

● **मुक्ति**—अध्यात्मवादी विचारक मृत्यु के अनन्तर भी आत्मा या व्यक्ति के सूक्ष्म व्यक्तित्व की सत्ता के अस्तित्व को स्वीकार करते हैं—पर इसकी स्वीकृति के कई रूप हैं। अध्यात्मवादियों का एक वर्ग जो कि स्वर्ग-नरक की धारणा में विश्वास करता है, यह मानता है कि जीवात्मा अपने सुकर्मों या पुण्यों के फल से इस लोक से परे किसी अन्य लोक—दिव्यलोक या स्वर्ग लोक—में पहुँचकर अपार सुख का उपयोग करती है जबकि पापी लोगो की आत्मा नरक में जाकर भाँति-भाँति के कष्टों का भोग करती है। दूसरा वर्ग, पुनर्जन्म के सिद्धान्त के अनुसार यह मानता है कि भिन्न-भिन्न आत्माएँ अपने-अपने कर्मों के अनुसार इसी लोक में विभिन्न योनियों या जीवों के रूप में पुनः जन्म धारण कर के सुख या दुःख भोगती हैं। तीसरे वर्ग के अनुसार आत्मा परमात्मा के चरणों के समीप पहुँच कर उनके सामीप्य का आनन्द प्राप्त करती है। ये सब धारणाएँ मुख्यतः द्वैतवादियों की हैं—अद्वैतवादी मृत्यु के अनन्तर मुख्यतः दो स्थितियाँ ही स्वीकार करते हैं; एक—पुनः जन्म धारण करना, दूसरी—परमात्मा में मिलकर एक हो जाना। यह दूसरी स्थिति ही अद्वैतवादियों के

द्वारा काम्य है जिसे 'मोक्ष' या 'मुक्ति' भी कहा गया है। ससार में बार-बार जन्म धारण करने के चक्कर तथा अह और ममता के बन्धनों से मुक्ति पा जाना ही मोक्ष है। वस्तुतः यह मोक्ष भी आत्मा की एक अनुभूति मात्र है, जिसे मृत्यु से पहले इस जीवन में भी प्राप्त किया जा सकता है। सात्त्विक ज्ञान के उदय से जब जीवात्मा माया के बन्धन—अपने-पराये की भावना तथा आत्मा की पृथक्ता या भिन्नता के विचार—से मुक्त होकर परमात्मा के साथ अभिन्नता या एकता की अनुभूति प्राप्त करती हुई सासारिक दुःखों से मुक्त हो जाती है तो यह भी मुक्ति का ही एक रूप है। ऐसी मुक्ति को प्राप्त करने वाला व्यक्ति 'जीवन्मुक्त' कहलाता है। ज्ञान, योग आदि के द्वारा साधक इस जीवन में भी मुक्ति के अमृत का आस्वाद प्राप्त कर सकता है—यही अद्वैत-वेदान्त का मानवता के लिए सबसे बड़ा संदेश है।

महादेवी ने भी इस मुक्ति को स्वीकार किया है—पर वे इसे 'मुक्ति' नाम से नहीं पुकारती। प्रायः उन्होंने इसे 'निर्वाण' की संज्ञा दी है। ध्यान रहे, यह 'निर्वाण' शब्द बौद्ध दर्शन से लिया हुआ है क्योंकि वहाँ मुक्ति के स्थान पर 'निर्वाण' की ही चर्चा की गयी है। पर फिर भी महादेवी की तत्सम्बन्धी धारणाएँ न तो सर्वथा बौद्ध दर्शन के अनुसार हैं और न ही पूर्णतः अद्वैत के अनुसार, उन्होंने दोनों में समन्वय स्थापित किया है। इसका स्पष्टीकरण यहाँ कतिपय उदाहरणों से किया जाता है।

बौद्ध दर्शन में परमात्मा एवं आत्मा की सत्ताएँ स्पष्ट रूप में स्वीकृत नहीं हैं, अतः वहाँ 'निर्वाण' का अर्थ व्यक्ति की चेतना का शान्त या निर्द्वन्द्व हो जाना मात्र है—जब तक व्यक्ति की चेतना अपने अविद्याजन्य विचारों एवं क्लृप्त सस्कारों से ग्रस्त रहता है तब तक वह अशान्त, चंचल एवं गतिशील रहती हुई बार-बार जन्म धारण करती हुई सासारिक कष्टों को भोगती रहती है जबकि सम्यक् दृष्टि, सम्यक् ज्ञान एवं सम्यक् कर्म के द्वारा वह दूषित सस्कारों से मुक्त होकर एक आनन्दमयी शान्ति की स्थिति एवं अनुभूति को प्राप्त कर लेती है। यही निर्वाण है। इच्छाओं से मुक्ति पाना ही सच्ची शान्ति और सच्चा निर्वाण है, भले ही वह, इस जीवन में प्राप्त हो या जीवनोत्तर में ! इसके स्थान पर अद्वैत दर्शन में मुक्ति का चरम लक्ष्य आत्मा और परमात्मा का स्थायी मिलन है—दोनों की एकता की अनुभूति ही मुक्ति की चरम स्थिति है। महादेवी ने भी यही कामना व्यक्त की है :

वीणा होगी मूक बजाने—

वाला होगा अन्तर्धान,

विस्मृति के चरणों पर आकर

लौटेंगे सौ-सौ निर्वाण !

जब असीम से हो जायेगा
मेरी लघु सीमा का मेल
देखोगे तुम देव ! अमरता
खेलेगी मिटने का खेल !

यहाँ मृत्यु के अनन्तर ससीम आत्मा के असीम ब्रह्म से मेल की स्थिति की बात कही गयी है जो कि बौद्ध दर्शन के अनुकूल नहीं है वहाँ परमात्मा या ब्रह्म जैसी किसी सत्ता की स्वीकृति ही नहीं है—अतः दो सत्ताओं के मेल की बात ही नहीं उठती । फिर भी इस स्थिति को कवयित्री ने 'सौ-सौ निर्वाण' के सहश बताया है जो बौद्ध प्रभाव का सूचक है ।

इस प्रकार महादेवी की दार्शनिक मान्यताएँ—विशेषतः ब्रह्म, सृष्टि, जीवात्मा, माया आदि से सम्बन्धित मान्यताएँ—बहुत कुछ उपनिषदों एवं अद्वैत वेदान्त-दर्शन पर आधारित है । इतना अवश्य है कि उन्होंने परंपरागत दार्शनिक शब्दावली के स्थान पर सामान्य शब्दावली का प्रयोग करते हुए पुरातनता एवं सांप्रदायिकता से बचने का प्रयास किया है । 'आत्मा', 'मुक्ति' जैसे शब्दों के स्थान पर 'चेतना', 'निर्वाण' आदि का प्रयोग बौद्ध प्रभाव का भी सूचक है पर यह बहुत गभीर नहीं है । जहाँ तक आध्यात्मिक पक्ष का सम्बन्ध है, महादेवी ने बौद्ध मत की स्थापनाओं को बहुत कम स्वीकार किया है, उनका जीवन-दर्शन अवश्य ही उससे प्रभावित है, जिसकी चर्चा आगे की जायगी । अतः संक्षेप में कहा जा सकता है कि महादेवी ने उपनिषदों के तत्त्व-चिन्तन एवं अद्वैत दर्शन को भली-भाँति आत्मसात् करके उसे अनुभूतिपूर्ण आधुनिक शब्दावली में व्यक्त किया है जिससे उसके आकर्षण में अभिवृद्धि हो गयी है ।

* * *

महादेवी का जीवन-दर्शन

“काव्य में बुद्धि हृदय से अनुशासित रहकर ही सक्रियता पाती है, इसी से उसका दर्शन न बौद्धिक तर्क-प्रणाली है और न सूक्ष्म बिन्दु तक पहुँचाने वाली विशेष विचार-पद्धति। वह तो जीवन को, चेतना और अनुभूति के समस्त वैभव के साथ स्वीकार करता है। अतः कवि का दर्शन, जीवन के प्रति उसकी आस्था का दूसरा नाम है।”

—महादेवी

जैसा कि पीछे कहा जा चुका है—महादेवी का व्यक्तित्व, जीवन एवं उनका काव्य बहुत-कुछ उनकी दार्शनिक मान्यताओं पर आधारित है। उन्होंने दार्शनिक विचारों को केवल अपने मस्तिष्क का आभूषण ही नहीं बनाया है अपितु उन्हें अपने हृदय में प्रतिष्ठित करते हुए आत्मानुभूति का अंग बनाया है जिससे वे उनके जीवन की विभिन्न दिशाओं एवं गतिविधियों के प्रेरक एवं नियामक बन गये हैं। कदाचित् बहुत कम ऐसे साहित्यकार होंगे जिन्होंने अपने जीवन और काव्य को अक्षरशः अपने विचारों के अनुरूप ढाला हो, किन्तु महादेवी के लिए यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि उन्होंने अपनी भावना और क्रिया में सदा अपने विचारों को ही चरितार्थ किया है। इस 'सम्बन्ध में स्वयं उन्होंने भी लिखा है—“इतना निश्चित रूप से कह सकती हूँ कि मेरे जीवन ने वही ग्रहण किया जो उसके अनुकूल था और आगे चल कर अध्ययन और ज्ञान की परिधि के विस्तार में भी उसे खोया नहीं बरन् उसमें नवीनता ही पायी।..... जीवन के ज्ञान ने मेरे भावजगत् की वेदना को गहराई और जीवन को क्रिया दी है।”^१ वस्तुतः उनके व्यक्तित्व एवं कवित्व को हम जितनी ही अधिक निकटता से देखते हैं

१. 'आधुनिक काव्य' भूमिका ; पृ० ३६।

उतने ही हम इस तथ्य को अधिक गहराई से हृदयगम करते हैं कि उनका जीवन एक सवेदनशील दार्शनिक का है तथा उनका काव्य दार्शनिक चिन्तन एव तत्सम्बन्धी अनुभूतियों का व्यक्त कलात्मक रूप है। हमारे विचार में हिन्दी में केवल तीन ही कवि ऐसे हैं जिनकी समस्त काव्य-साधना उनकी दार्शनिक चिन्तना एव धार्मिक आस्था की तरल अभिव्यक्ति मात्र है ; वे हैं—कबीर, तुलसी और महादेवी। इनमें भी तुलसी ने सगुण रूप, स्थूल इतिवृत्त एवं लौकिक भावों को प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष में स्वीकार कर लिया जिससे उनकी रचना में दार्शनिकता की मात्रा अपेक्षाकृत न्यून एव गौण हो गयी है जबकि कबीर एव महादेवी का चिन्तन निर्गुण, निराकार एव सूक्ष्म में ही केन्द्रित रहने के कारण दर्शन-प्रधान रहा। स्वयं कवयित्री के शब्दों में उनकी कविता 'यथार्थ की चित्रकर्त्री न होकर स्थूलगत सूक्ष्म की भावक है।' अस्तु, हमारे विचार में कबीर एवं महादेवी के काव्य को वास्तविक दार्शनिक काव्य—एक ऐसा काव्य जिसमें अनुभूत दार्शनिक तत्त्वों की अभिव्यक्ति साध्य है तथा काव्यत्व साधन या माध्यम मात्र है—कहा जा सकता है।

उपर्युक्त स्थिति में महादेवी की काव्यानुभूति के साथ पूर्ण न्याय करने के लिए उनकी दार्शनिक चेतना एव जीवन-दृष्टि को भली-भाँति समझ लेना आवश्यक है। पर खेद का विषय है कि महादेवी के विभिन्न आलोचकों ने महादेवी के इसी पक्ष को सर्वाधिक उपेक्षित किया है। अनेक आलोचकों ने कवयित्री की दार्शनिकता को स्पष्ट करने के स्थान पर उसके सम्बन्ध में अनेक भ्रामक एव असंगत बातें प्रचारित करके उनके काव्य-रस को अपनी भ्रान्तियों के घटाटोप से आच्छादित कर देने का कार्य किया है। डा० इन्द्रनाथ मदान ने एक स्थान पर लिखा है कि कवि को समझने के लिए कवि की राह से गुजरना अपेक्षित है—पर महादेवी के आलोचकों ने इसके विपरीत अपनी राह से चलते हुए महादेवी को बलात् उस पर खींच लाने का प्रयास किया है। घोर यथार्थ-वादी, कट्टर भौतिकतावादी एव उच्छृङ्खल फ्रायडवादी आलोचकों ने रग-बिरंगे 'चश्मे' लगाकर महादेवी की शुभ्र-श्वेत आदर्शमूलक अध्यात्ममयी सुसंयमित उदात्त अनुभूतियों को परखने का दुस्साहस करते हुए ऐसे-ऐसे विचित्र निष्कर्ष प्रस्तुत किये हैं जो छिछले पाठकों का मनोरंजन एव कवयित्री की महान साधना का उपहास करने के अतिरिक्त किसी इतर प्रयोजन की सिद्धि नहीं करते। कुछ आलोचक इस निष्कर्ष के अपवाद भी हैं, उन्होंने महादेवी की आध्यात्मिकता एव रहस्यवादिता के साथ पूरा न्याय करने का प्रयास किया है, पर उनकी समीक्षाएँ अपने-आप में इतनी रहस्यमयी बन गयी हैं कि उन्हें समझने की अपेक्षा स्वयं कवयित्री के काव्य को समझना अधिक सुगम है। फिर हिन्दी में आलोचना का क्षेत्र इतना अस्पष्ट एव अनिश्चित है कि 'दर्शन' शीर्षक लगाकर उसके अन्तर्गत जो चाहे लिख दे, कुछ भी निषिद्ध नहीं है। अनेक विद्वानों को तो यह भी स्पष्ट नहीं है कि 'दार्शनिक पृष्ठभूमि' 'दर्शन' 'जीवन-दर्शन' और 'काव्य-दर्शन'

से बाहर स्थित जीवन से परिचित होना पड़ता है, अनेक परोक्ष और प्रत्यक्ष अनुभवों के आधार पर एक जीवन-दर्शन बनाना और उसमें रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करना पड़ता है।^१ इससे स्पष्ट है कि आस्था व्यक्तिगत होती हुई भी समष्टि सापेक्ष है तथा उसका आधार बौद्धिक होते हुए भी वह अन्ततः रागात्मक होती है। महादेवी का व्यक्तित्व इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है। उनके गीतों और सस्मरणात्मक लेखों का मूल स्वर वैयक्तिक है पर उनमें जिन आध्यात्मिक एवं सासारिक तत्वों की व्यञ्जना की गयी है वे उनकी समष्टि चेतना के प्रमाण हैं तथा उनकी दार्शनिकता का व्यात्मकता के माध्यम से व्यक्त होती हुई बौद्धिकता एवं रागात्मकता के समन्वय की सूचक है। ऐसी स्थिति में कहा जा सकता है कि आस्था की यह व्यापक व्याख्या चाहे सभी व्यक्तियों पर लागू न हो किन्तु महादेवी के व्यक्तित्व के लिए सर्वथा सगत सिद्ध होती है।

आज के अनेक साहित्यकार जो किसी भी विचार, योजना, आदर्श या मूल्य के साथ प्रतिबद्ध होना अपनी बुद्धि के साथ अन्याय मानते हैं, आस्था को प्रतिबद्धता की सजा देते हुए उसका तिरस्कार करते हैं। इस वर्ग के साहित्यकारों का मत है कि आस्था पुरातनता, कट्टर पथीपन एवं रुढ़िबद्धता की द्योतक है अतः वह व्यक्ति की प्रगति एवं विकास के मार्ग में अवरोध उत्पन्न करती है, पर वस्तुतः ऐसा नहीं है। आस्था व्यक्ति के क्षण-क्षण में परिवर्तित होने वाले दृष्टिकोण की चंचलता एवं अस्थिरता का विरोध अवश्य करती है पर वह ऐसी वस्तु भी नहीं है जो कि व्यक्तित्व को सर्वथा जड़ निस्पंद एवं निष्क्रिय बना दे। विकास का वैज्ञानिक नियम है कि वह परंपरा और परिवेश के संपर्क से उद्बलित होकर आगे बढ़ता है कोरी परंपरा जो रुढ़ि बनकर निर्जीव हो चुकी है या कोरा परिवेश जो युग की क्षणजीवी प्रवृत्तियों का सूचक है—दोनों में से कोई भी—अपने-आप में विकास का प्रेरक नहीं है। आस्था में परम्परा और युग-बोध दोनों का समन्वय होता है अतः वह जीवन-पथ के पथिक को एक ओर तो सुनिश्चित एवं सुस्थिर पथ का निर्देश करती है तो दूसरी ओर उसके चरणों में गति का संचार करती है। आस्थाशून्य व्यक्ति की स्थिति टिकट-घर की खिड़की के सामने खड़े उस यात्री की सी होती है जिसे यह पता नहीं कि उसे कहाँ का टिकट लेना है। बिना किसी प्रतिबद्धता या पूर्व निश्चय के सामने पड़ जाने वाली हर गाड़ी में सवार हो जाने वाला यात्री बहुत भटकने के बाद भी अपने नक्ष्य तक गायब हो पहुँच पाता है। फिर भी जिनका लक्ष्य कहीं भी पहुँचना नहीं है—उधर-उधर भटकते हुए ही अपने जीवन को बिता देना है उनके लिए सचमुच ही आस्था निरर्थक शब्द है। पर फिर भी जिसे वे प्रगतिशीलता कहते हैं वह प्रगतिशीलता न होकर गतिशीलता

ही है क्योंकि घड़ी के पेडुलम की भाँति वे बहुत हिल-डुलकर भी अपने वृत्त की सीमा से आगे नहीं बढ़ पाते । अस्तु, जिन्हे गतिशीलता और प्रगतिशीलता, रूढ़ि और परंपरा कट्टरवादिता और आस्था के सूक्ष्म अन्तर का बोध नहीं है वे ही आस्था के विरोधी हो सकते हैं, अन्यथा महादेवी जैसी साहित्यिक प्रतिभाएँ उसे प्रत्येक सोचने-समझने वाले प्राणी के लिए आवश्यक मानती हैं । आस्था-विरोधियों की उपर्युक्त आशकाओं का निराकरण करते हुए महादेवी ने भी स्पष्ट रूप में प्रतिपादित किया है कि आस्था जीवन-क्रम में निर्मित होती है, अतः उसे कोई जडीभूत तत्त्व मान लेना उचित न होगा । उसका जीवन की प्रगतिशीलता से कोई विरोध संभव नहीं । “जैसे अनेक पथों पर चलने वालों का क्षितिज से कोई विरोध संभव नहीं ।”^२

अतीत और वर्तमान का द्वन्द्व भी आस्थावान के लिए नगण्य है । महादेवी इन दोनों में कोई विरोध नहीं मानती । वे लिखती हैं—“समसामयिक और शाश्वत परस्पर विरोधी स्थितियाँ नहीं हैं । उनमें ‘है’ और ‘होना चाहिए’ का अन्तर मात्र है । अनेक समसामयिक अतीत बनकर ही शाश्वत का सृजन करते हैं । “ कोई भी व्यापक लक्ष्य स्वयं तक पहुँचाने वाले साधनों का विरोध नहीं करता और साधनों का अस्तित्व समसामयिक परिस्थितियों में रहता है ।”

जिस प्रकार अतीत और वर्तमान, शाश्वत और सामयिक में महादेवी कोई विरोध नहीं मानती उसी प्रकार वे आस्था और विज्ञान में किसी विरोध को नहीं स्वीकारती । प्रायः यह कहा जाता है कि आज के विज्ञान ने हमारी आस्थाओं को खंडित कर दिया है, पर महादेवी के त्रिचार से ऐसा नहीं है । आज का विज्ञान हमारी आस्थाओं को खंडित नहीं करता अपितु वह उन्हें और अधिक व्यापक आधार प्रदान करता है । “आज के व्यक्ति को अपनी आस्था में विराट मानव का कर्तव्य संभालना पड़ता है । विज्ञान ने भू-खंडों को एक-दूसरे के इतना निकट पहुँचा दिया है कि यह कर्तव्य हर व्यक्ति को प्राप्त हो गया है । “... जिन युगों में भू-खंड दूसरे से परिचित नहीं था, उनमें भी मनुष्य ने वसुधा को कुटुम्ब के रूप में स्वीकार कर अनदेखे सहायत्रियों के प्रति आस्था व्यक्त की है । तब आज के, मंगल-ग्रह खोजी वैज्ञानिक युग को आस्था का अभाव क्यों हो ?”^३

आस्था का सम्बन्ध व्यक्ति के चरम लक्ष्यों से होता है । साहित्यकार के रूप में महादेवी के जीवन का चरम लक्ष्य उन्हीं के शब्दों में इस प्रकार बताया जा सकता है—
“मनुष्यता का सर्वांगीण विकास, मनुष्य के जीवन की दुःख दैन्य-रहित गरिमा, शिवता और सौन्दर्य हमारा लक्ष्य है ।”

२. महादेवी : आस्था और अन्य निबन्ध ; पृ० २७ ।

३. वही ; पृ० २८ ।

—इन सब में परस्पर क्या अन्तर है ! इसका परिणाम यह है कि एक विद्वान् ने जो कुछ 'महादेवी की दार्शनिक पृष्ठभूमि' के अन्तर्गत कहा है, वही दूसरे के द्वारा उनके दर्शन, जीवन-दर्शन या काव्य-दर्शन के अन्तर्गत लिखा गया है । ऐसी स्थिति में साहित्य के एक सामान्य विद्यार्थी या नये शोध-कर्त्ता का मार्ग कितना दुरुह एवं अस्पष्ट हो जाता है, इसका अनुमान लगाया जा सकता है । अस्तु, आलोचकों के पूर्वाग्रहों एवं दुराग्रहों, शैली की अस्पष्टता एवं दुरुहता तथा दृष्टि की अवैज्ञानिकता ने न केवल महादेवी के काव्य को अपितु हिन्दी के अधिकांश साहित्य को इसी प्रकार आच्छन्न कर रखा है जिससे साहित्य के अध्ययन का मार्ग प्रशस्त कम और प्रच्छन्न अधिक हो रहा है ।

उपर्युक्त तथ्यों को ध्यान में रखते हुए सबसे पूर्व हमें यह स्पष्ट कर लेना चाहिए कि 'दार्शनिक पृष्ठभूमि', 'दर्शन', 'जीवन-दर्शन', 'काव्य-दर्शन' आदि में परस्पर क्या अन्तर है ? 'दार्शनिक पृष्ठभूमि' में उन दार्शनिक स्रोतों एवं आधारों की व्याख्या अपेक्षित है जिन्होंने किसी भी व्यक्ति को प्रभावित किया हो या जो उसकी चिन्तना के आधार बने हो । कवि के 'दर्शन' के अन्तर्गत व्यष्टि एवं सृष्टि से सम्बन्धित उन सामान्य विचारों एवं धारणाओं का समावेश किया जाता है जो कि कवि की विचार-धारा की अग बग बनी हो । 'जीवन-दर्शन' के अन्तर्गत व्यक्ति की विचार-धारा का वह पक्ष आता है जो कि उसके व्यक्तित्व, चरित्र एवं व्यवहार से सम्बद्ध है ; जो उसकी जीवन-पद्धति, लोकनीति एवं भावी आकांक्षाओं का प्रेरक एवं नियामक है । सामान्यतः दर्शन के अन्तर्गत सृष्टि के व्यापक एवं शाश्वत प्रश्न आते हैं 'जबकि जीवन-दर्शन में व्यक्ति के निजी जीवन सम्बन्धी प्रेरणाओं, प्रवृत्तियों एवं प्रयोजनों की विशेषताओं का समाहार किया जाता है । इसके अन्तर्गत व्यक्ति का निजी लक्ष्य, निजी युग-बोध एवं निजी व्यवहार पद्धति को लिया जा सकता है । 'काव्य-दर्शन' व्यक्ति के 'जीवन-दर्शन' का ही वह सीमित पक्ष है जो उसकी काव्य-रचना के मूल में प्रेरणा, वस्तु, लक्ष्य, प्रवृत्ति एवं प्रयोजन के रूप में विद्यमान रहता है । प्रत्येक कवि की रचना उसकी काव्य-प्रेरणा, काव्य-वस्तु, काव्यादर्श, काव्य-प्रवृत्तियों एवं काव्य-प्रयोजन की दृष्टि से न्यूनाधिक मात्रा में अन्य कवि की रचना से भिन्न होती है तथा यह भिन्नता ही उनके काव्य-दर्शन की भिन्नता की द्योतक है । इस प्रकार ये विभिन्न शीर्षक कवि के व्यक्तित्व एवं चिन्तन के विभिन्न पक्षों के सूचक हैं, पर साथ ही हमें यह भी स्मरण रखना चाहिए कि जिस प्रकार दूध, दही, मक्खन, घी आदि एक-दूसरे से पृथक् होते हुए भी एक-दूसरे पर आधारित हैं, उसी प्रकार ये तत्त्व भी एक-दूसरे पर आश्रित हैं । दार्शनिक पृष्ठ-भूमि के आधार पर दर्शन का विकास होता है, दर्शन की मान्यताएँ व्यक्ति के जीवन-दर्शन का निर्माण करती हैं तथा जीवन-दर्शन के अनुरूप ही काव्य-दर्शन विकसित होता है और काव्य-दर्शन उसकी रचना की विषय-वस्तु, शैली एवं प्रवृत्तियों के चयन एवं

सचयन में प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप में योग देता है अतः किसी भी काव्य-रचना के—विशेषतः, दार्शनिक कविता की वैज्ञानिक समीक्षा के लिए हमें क्रमशः इन सभी पक्षों का विवेचन-विश्लेषण करते हुए उसके विकास की पूरी कहानी स्पष्ट करनी पड़ती है। हाँ, यदि आलोचना के नाम पर रग-विरगी धारणाओं, चमत्कृत कर देने वाली कल्पनाओं एवं रहस्यमयी शब्दावलियों से निर्मित एक नयी भूल-भुलैया खड़ी करनी हो तो दूसरी बात है।

● **आस्थामूलक जीवन-दृष्टि**—जीवन-दर्शन का विकास बहुत-कुछ व्यक्ति के दृष्टिकोण या उसकी जीवन-दृष्टि के अनुसार होता है। अतः महादेवी के जीवन-दर्शन पर विचार करने से पूर्व उनकी जीवन-दृष्टि पर प्रकाश डालना आवश्यक है। यदि उनकी जीवन-दृष्टि के बारे में एक शब्द में बताया जाय तो कहा जा सकता है कि वह 'आस्थामूलक' है। आस्था ही वह तत्त्व है जिसके आधार पर उनके दृष्टिकोण को स्पष्ट किया जा सकता है। स्वयं महादेवी ने भी एक लेख में आस्था के विभिन्न पक्षों का विवेचन अत्यन्त सूक्ष्मतापूर्वक किया है, अतः उनके दृष्टिकोण को समझने में उससे भी सहायता ली जा सकती है।

सबसे पहला प्रश्न उठता है—'आस्था' क्या है? संस्कृत के शब्दकोषों में इसके अनेक अर्थ दिये गये हैं—श्रद्धा, पूज्यबुद्धि, स्वीकारोक्ति, आशा, विश्वास, प्रयत्न आदि। हमारे विचार में ये सभी अर्थ आस्था के विभिन्न पक्षों को सूचित करते हैं, अतः इन सबका समन्वय करते हुए कहा जा सकता है कि आस्था जीवन के एक ऐसे स्वीकारात्मक एवं रचनात्मक दृष्टिकोण को सूचित करती है जो कि शाश्वत तत्त्वों, उच्च आदर्शों एवं उदात्त मूल्यों में गभीर विश्वास करता है। यदि संक्षेप में कहे तो जीवन के उदात्त मूल्यों के प्रति गभीर विश्वास ही आस्था है। महादेवी ने आस्था को और भी व्यापक अर्थ में ग्रहण करते हुए प्रत्येक प्रकार के गभीर विश्वास को आस्था के अन्तर्गत लेते हुए लिखा है—'आस्था और स्थिति, अस्तित्व और स्थिति दोनों का उसमें ऐसा समन्वय है कि धर्म के आस्तिक से लेकर वैज्ञानिक युग के नास्तिक तब तक उसे स्वीकृति देते हैं।'।

आस्था एकाएक निर्मित या आरोपित तत्त्व नहीं है अपितु उसका विकास अतीत के संस्कारों एवं वर्तमान के अनुभवों के मेल से होता है। उसमें परम्परा और युग-बोध तथा समष्टि और व्यष्टि का समन्वय होता है। इसे स्पष्ट करते हुए महादेवी ने लिखा है—'आस्था के समन्वय में भी यही सत्य है—उसका मूल संस्कारजन्य है, पर प्रसार और व्याप्ति व्यक्तिगत अनुभवों की उपलब्धि है। ... आस्था व्यक्तिगत होने पर भी सीमित नहीं हो सकेगी। वस्तुतः आस्था मानव के युगान्तर से प्राप्त दार्शनिक लक्ष्य पर केन्द्रित रागात्मक दृष्टि है।'। आस्था जिसका एक अर्थ स्वीकारोक्ति भी है, वस्तुतः व्यक्ति के द्वारा समष्टि की स्वीकृति है। इस स्वीकृति के लिए मनुष्य को अपने

से बाहर स्थित जीवन से परिचित होना पड़ता है, अनेक परोक्ष और प्रत्यक्ष अनुभवों के आधार पर एक जीवन-दर्शन बनाना और उसमें रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करना पड़ता है।^१ इससे स्पष्ट है कि आस्था व्यक्तिगत होती हुई भी समष्टि सापेक्ष है तथा उसका आधार बौद्धिक होते हुए भी वह अन्ततः रागात्मक होती है। महादेवी का व्यक्तित्व इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है। उनके गीतों और सस्मरणात्मक लेखों का मूल स्वर वैयक्तिक है पर उनमें जिन आध्यात्मिक एवं सासारिक तत्वों की व्यञ्जना की गयी है वे उनकी समष्टि चेतना के प्रमाण हैं तथा उनकी दार्शनिकता का व्यात्मकता के माध्यम से व्यक्त होती हुई बौद्धिकता एवं रागात्मकता के समन्वय की सूचक है। ऐसी स्थिति में कहा जा सकता है कि आस्था की यह व्यापक व्याख्या चाहे सभी व्यक्तियों पर लागू न हो किन्तु महादेवी के व्यक्तित्व के लिए सर्वथा सगत सिद्ध होती है।

आज के अनेक साहित्यकार जो किसी भी विचार, योजना, आदर्श या मूल्य के साथ प्रतिबद्ध होना अपनी बुद्धि के साथ अन्याय मानते हैं, आस्था को प्रतिबद्धता की सज्ञा देते हुए उसका तिरस्कार करते हैं। इस वर्ग के साहित्यकारों का मत है कि आस्था पुरातनता, कट्टर पथीपन एवं रूढ़िबद्धता की द्योतक है, अतः वह व्यक्ति की प्रगति एवं विकास के मार्ग में अवरोध उत्पन्न करती है, पर वस्तुतः ऐसा नहीं है। आस्था व्यक्ति के क्षण-क्षण में परिवर्तित होने वाले दृष्टिकोण की चंचलता एवं अस्थिरता का विरोध अवश्य करती है पर वह ऐसी वस्तु भी नहीं है जो कि व्यक्तित्व को सर्वथा जड़ निस्पन्द एवं निष्क्रिय बना दे। विकास का वैज्ञानिक नियम है कि वह परंपरा और परिवेश के संपर्क से उद्बलित होकर आगे बढ़ता है कोरी परंपरा जो रूढ़ि बनकर निर्जीव हो चुकी है या कोरा परिवेश जो युग की क्षणजीवी प्रवृत्तियों का सूचक है—दोनों में से कोई भी—अपने-आप में विकास का प्रेरक नहीं है। आस्था में परंपरा और युग-बोध दोनों का समन्वय होता है अतः वह जीवन-पथ के पथिक को एक ओर तो सुनिश्चित एवं सुस्थिर पथ का निर्देश करती है तो दूसरी ओर उसके चरणों में गति का संचार करती है। आस्थाशून्य व्यक्ति की स्थिति टिकट-धर की खिड़की के सामने खड़े उस यात्री की सी होती है जिसे यह पता नहीं कि उसे कहाँ का टिकट लेना है। बिना किसी प्रतिबद्धता या पूर्व निश्चय के सामने पड़ जाने वाली हर गाड़ी में सवार हो जाने वाला यात्री बहुत भटकने के बाद भी अपने लक्ष्य तक शायद ही पहुँच पाता है। फिर भी जिनका लक्ष्य कही भी पहुँचना नहीं है—इधर-उधर भटकते हुए ही अपने जीवन को बिता देना है उनके लिए सचमुच ही आस्था निरर्थक शब्द है। पर फिर भी जिसे वे प्रगतिशीलता कहते हैं वह प्रगतिशीलता न होकर गतिशीलता

ही है क्योंकि घड़ी के पेंडुलम की भाँति वे बहुत हिल-डुलकर भी अपने वृत्त की सीमा से आगे नहीं बढ़ पाते । अस्तु, जिन्हे गतिशीलता और प्रगतिशीलता, रुढ़ि और परंपरा कट्टरवादिता और आस्था के सूक्ष्म अन्तर का बोध नहीं है वे ही आस्था के विरोधी हो सकते हैं , अन्यथा महादेवी जैसी साहित्यिक प्रतिभाएँ उसे प्रत्येक सोचने-समझने वाले प्राणी के लिए आवश्यक मानती हैं । आस्था-विरोधियों की उपर्युक्त आशंकाओं का निराकरण करते हुए महादेवी ने भी स्पष्ट रूप में प्रतिपादित किया है कि आस्था जीवन-क्रम में निर्मित होती है, अतः उसे कोई जडीभूत तत्त्व मान लेना उचित न होगा । उसका जीवन की प्रगतिशीलता से कोई विरोध संभव नहीं । “जैसे अनेक पथों पर चलने वालों का क्षितिज से कोई विरोध संभव नहीं ।”^२

अतीत और वर्तमान का द्वन्द्व भी आस्थावान के लिए नगण्य है । महादेवी इन दोनों में कोई विरोध नहीं मानती । वे लिखती हैं—“समसामयिक और शाश्वत परस्पर विरोधी स्थितियाँ नहीं हैं । उनमें ‘है’ और ‘होना चाहिए’ का अन्तर मात्र है । अनेक समसामयिक अतीत बनकर ही शाश्वत का सृजन करते हैं ।” कोई भी व्यापक लक्ष्य स्वयं तक पहुँचाने वाले साधनों का विरोध नहीं करता और साधनों का अस्तित्व समसामयिक परिस्थितियों में रहता है ।”

जिस प्रकार अतीत और वर्तमान, शाश्वत और सामयिक में महादेवी कोई विरोध नहीं मानती उसी प्रकार वे आस्था और विज्ञान में किसी विरोध को नहीं स्वीकारती । प्रायः यह कहा जाता है कि आज के विज्ञान ने हमारी आस्थाओं को खंडित कर दिया है, पर महादेवी के त्रिचार से ऐसा नहीं है । आज का विज्ञान हमारी आस्थाओं को खंडित नहीं करता अपितु वह उन्हें और अधिक व्यापक आधार प्रदान करता है । “आज के व्यक्ति को अपनी आस्था में विराट मानव का कर्तव्य सँभालना पड़ता है । विज्ञान ने भू-खंडों को एक-दूसरे के इतना निकट पहुँचा दिया है कि यह कर्तव्य हर व्यक्ति को प्राप्त हो गया है । ... जिन युगों में भू-खंड दूसरे से परिचित नहीं था, उनमें भी मनुष्य ने वसुधा को कुटुम्ब के रूप में स्वीकार कर अनदेखे सहयात्रियों के प्रति आस्था व्यक्त की है । तब आज के मंगल-ग्रह खोजी वैज्ञानिक युग को आस्था का अभाव क्यों हो ?”^३

आस्था का सम्बन्ध व्यक्ति के चरम लक्ष्यों से होता है । साहित्यकार के रूप में महादेवी के जीवन का चरम लक्ष्य उन्हीं के शब्दों में इस प्रकार बताया जा सकता है—
“मनुष्यता का सर्वांगीण विकास, मनुष्य के जीवन की दुःख दैन्य-रहित गरिमा, शिवता और सौन्दर्य हमारा लक्ष्य है ।”

२. महादेवी : आस्था और अन्य निबन्ध ; पृ० २७ ।

३. वही ; पृ० २८ ।

इस प्रकार महादेवी का व्यक्तित्व, जीवन एव कृतित्व न केवल एक गंभीर एवं उदात्त आस्था से परिचालित है अपितु वे इसे प्रत्येक साहित्यकार के लिए आवश्यक भी मानती हैं—‘माता जिस प्रकार आस्था के बिना अपने रक्त से सन्तान का सृजन नहीं कर सकती, धरती जिस प्रकार ऋतु के बिना अकुर को विकास नहीं दे सकती, साहित्यकार भी उसी प्रकार गभीर विश्वास के बिना अपने जीवन को अपने सृजन में अवतार नहीं दे पाता ।’ कदाचित् यह बात अनेक साहित्यकारों पर लागू न हो पर उस स्थिति में यह सोचना पड़ेगा कि ऐसे व्यक्ति क्या सचमुच साहित्यकार है या गली-मोहल्लो में होने वाली चर्चाओं के केवल टेप-रिकार्डर है ?

अस्तु, निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि महादेवी की जीवन-दृष्टि आस्था-मूलक या आस्थावादी है, वे मानवता के सर्वांगीण विकास, जीवन के उदात्त मूल्यों एवं विचारों में आस्था रखती हैं । उनकी आस्था पुरातनता एवं आधुनिकता, साहित्य और विज्ञान, रागात्मक और बौद्धिकता के पारस्परिक विरोध से ऊपर है अर्थात् वे इन परस्पर-विरोधी तत्त्वों एवं स्थितियों में भी समन्वय स्थापित करती हुई अपनी आस्थाओं को अखंडित रख पाती है । अध्यात्मपरक दर्शन एवं आस्तिकता के सुदृढ़ सकारों से भी उनकी आस्था को पर्याप्त बल मिला है । उनके दृष्टिकोण में बौद्धिक प्रखरता, स्वतंत्र चिन्तना एवं विश्वासों की सुदृढता होने के कारण वे परस्पर विरोधी तत्त्वों में भी सफलतापूर्वक समन्वय स्थापित कर लेती हैं—अतः कहा जा सकता है कि उनकी जीवन-दृष्टि जहाँ आस्था की गभीरता एवं सुदृढता से अनुप्राणित और प्रेरित है वहाँ उनका दृष्टिकोण अत्यन्त स्पष्ट, निभ्रान्त एवं समन्वयशील है, इसी से उन्हें न तो कभी भी अपने पथ से विचलित होना पड़ा है और न ही कभी अपना मार्ग बदलना पड़ा है अपितु वे निरन्तर सुनिश्चित लक्ष्य की ओर अग्रसर होती हुई अनवरुद्ध रूप में प्रगति कर रही है ; यह दूसरी बात है कि जो प्रगति का मूल्यांकन, अपनी दृष्टि की स्थूलता के कारण केवल मील के पत्थरों को देखकर ही कर पाते हैं वे उनकी सूक्ष्म उपलब्धियों को शायद न पहचान पावे ।

● जीवन का बोध ?—महादेवी के जीवन-दर्शन पर विचार करते समय उनकी जीवन-दृष्टि से परिचित हो लेने के अनन्तर पहला प्रश्न यह उठता है कि उनका जीवन सम्वन्धी दृष्टिकोण क्या है या वे जीवन को क्या मानती हैं ? इसी को हम ‘जीवन-बोध’ कह सकते हैं । सामान्यतः हमारा सारा जीवन इच्छाओं-कामनाओं एवं उनकी पूर्ति के प्रयासों का योग है जिसमें हम कभी दुःख का और कभी सुख का अनुभव प्राप्त करते हैं । भाँति-भाँति के कष्टों को सहन करते हुए भी हमारा जीवन के प्रति अनुराग रहता है—इसीलिए तो हम हर स्थिति में जीना चाहते हैं, मृत्यु की कामना तो कभी-कभी असाधारण स्थिति में ही किसी व्यक्ति के मन में उठती है जिसे अपवाद ही कहा

जा सकता है । महादेवी भी कदाचित् जीवन के आरम्भ में अनुरक्ति की भावना से ही ग्रस्त थी :

नई आशाओं का उपवन
मधुर वह था मेरा जीवन !

किन्तु जब आगे चलकर उन्हें वास्तविकता का बोध हुआ तो वे अनुभव करने लगी कि जीवन सम्बन्धी उनकी पिछली धारणा एक अज्ञान या भ्रम मात्र थी । जिस मोह में वे लिप्त थी, वह एक भ्रामक उन्माद मात्र था । जिन बातों को वे पहले अच्छी समझती थी; वे सब वस्तुतः विष थीं . .

मोह-मदिरा का आस्वादन
किया क्यों हे भोले जीवन !
तुम्हें ठुकरा जाता नैराश्य
हँसा जाती है तुमको आश
नचाता मायावी संसार
लुभा जाता सपनों का हास
मानते विष को संजीवन
मुग्ध मेरे भूले जीवन !

उपर्युक्त पक्तियों से स्पष्ट है कि कवयित्री उन सब मीठी बातों और मधुर सपनों को जो कि हमारे मन में मोह और आसक्ति उत्पन्न करते हैं, विष-तुल्य मानते हैं । व्यक्ति सासारिक आकर्षणों के फेर में पडकर आशा-निराशा के झूले में झूलता हुआ भाँति-भाँति की वेदनाएँ सहन करता है—पर यह स्थिति महादेवी के अनुसार अज्ञान-जन्य है । जीवन और जगत् के वास्तविक स्वरूप को न पहचान पाने के कारण ही हम संसार के आकर्षण-जाल में बँधते हैं । हम भूल जाते हैं कि संसार की प्रत्येक वस्तु परिवर्तनशील है, क्षण-भंगुर है फिर भी उससे हम स्थायी सम्बन्ध की आशा करते हैं और अन्त में निराश और दुःखी होते हैं । जीवन की प्रत्येक अनुभूति जगत् की विभिन्न वस्तुओं, स्थितियों और गति-विधियों से प्रभावित होती है, अतः हमारी अनुभूतियों का मूल स्रोत यह परिवर्तनशील जगत् ही है । ऐसी स्थिति में जगत् के प्रति हमारी जैसी धारणा होगी उसी के अनुकूल हमारा जीवन-बोध होगा । महादेवी का जीवन-बोध भी जगत् की अस्थिरता, परिवर्तनशीलता एवं क्षण-भंगुरता की अवधारणा पर आश्रित है । जगत् की वास्तविकता का उद्घाटन करती हुई वे लिखती है :

न रहता भौरों का आह्वान
नहीं रहता फूलों का राज्य

कोकिला होती अन्तर्धान
चला जाता प्यारा ऋतुराज !

असंभव है चिर-सम्मेलन
न भूलो क्षण-भंगुर जीवन !

विकसते मुरझाने को फूल
उदय होता छिपने को चंद

×

×

×

यहाँ किसका अनन्त यौवन
अरे अस्थिर छोटे जीवन

जगत् की प्रत्येक वस्तु परिवर्तनशील एवं नाशवान है, अतः यहाँ प्रत्येक संयोग के पीछे वियोग और प्रत्येक सुख के पीछे दुःख लगा हुआ है :

तुम्हें करना विच्छेद सहन
न भूलो हे प्यारे जीवन !

इस प्रकार कवयित्री की दृष्टि में जगत् की यह अस्थिरता एवं परिवर्तनशीलता ही जीवन की अस्थिरता एवं परिवर्तनशीलता की द्योतक है। ऐसी स्थिति में जीवन में स्थायी सुख की आशा करना एक भ्रम मात्र है। वस्तुतः दुःख ही जीवन का स्थायी लक्षण है। इसी को बौद्ध दर्शन में जीवन का पहला सत्य कहा गया है। जैसा कि अन्यत्र विस्तार से स्पष्ट किया गया है, ससार के प्राणियों के लिए बुद्ध का सबसे पहला सदेश या पहला आर्य सत्य यही है कि ससार दुःखो का घर है। इस ससार में जन्म लेना दुःख है, जीवन का पालन-पोषण एवं संरक्षण दुःख है और अन्त में मृत्यु दुःख है। बुद्ध के शब्दों में—‘जीवन दुःखदायी है, प्रिय का वियोग दुःखदायी है और कोई उत्कट आकांक्षा जिसकी पूर्ति न हो सके वह भी दुःखदायी है।’ वस्तुतः महादेवी की जीवन और जगत् सम्बन्धी यह धारणा पूर्णतः बौद्ध मत के अनुकूल है। कदाचित् बौद्ध मत के प्रभाव ने ही उनके मन में इस दुःखवादी दृष्टिकोण को गहराई से प्रतिष्ठित कर दिया है।

बौद्ध मत के अनुसार जीवन में व्याप्त यह दुःख अकारण ही नहीं है अपितु उसके पीछे कारणों की शृंखला है, जिसे ‘भव-चक्र’ कहा गया है। बुद्ध ने अपने प्रतीत्य समुत्पादी सिद्धान्त के अनुसार एक स्थिति को दूसरी स्थिति का या एक तत्त्व को दूसरे तत्त्व का आधारभूत कारण मानते हुए सासारिक दुःखों के भी क्रमशः बारह कारण बताये हैं, जो इस प्रकार हैं—अविद्या > संस्कार > चेतना > नाम-रूप > षडायतन > वेदना > स्पर्श > तृष्णा > आसक्ति > सासारिक कर्म > पुनर्जन्म > जरा-मरण। क्रमशः

इनमें से प्रत्येक तत्त्व दूसरे का कारण है, इस दृष्टि से सभी दुःखों का मूल कारण अविद्या या अज्ञान है। संसार के स्वरूप का यथार्थ बोध न होना ही सबसे बड़ा अज्ञान है। इस अस्थिर संसार से हम स्थिर सुख की कामना करते हैं—यही सबसे बड़ा अज्ञान है। इस अज्ञान से ही हमारा अचेतन-चेतन मन प्रभावित होता हुआ हमारे मन में ऐन्द्रियक सुखों की लालसा या तृष्णा उत्पन्न करता है और उस तृष्णा के द्वारा ही वस्तुओं और व्यक्तियों में आसक्ति उत्पन्न होती है तथा उन्हें पाने या अधिकार में रखने की प्रेरणा से कर्म, पुनर्जन्म एवं जरा-मरण के चक्कर में पड़ते हैं। इस प्रकार हम इन विभिन्न कारणों को तीन प्रमुख वर्गों में विभक्त कर सकते हैं—(१) अज्ञान, (२) तृष्णा और (३) जन्म (जीवन)। महादेवी भी जीवन के दुःखों की व्यञ्जना करती हुई इन्हीं विचारों का प्रतिपादन करती है। सबसे पूर्व तो हमारा यह जीवन ही, जो शायद अपने-आप में हमारे पिछले कर्मों का फल या वरदान है, दुःख का कारण है :

दिया क्यों जीवन का वरदान ?
इसमें है स्मृतियों की कम्पन,
सुप्त व्यथाओं का उन्मीलन ;
स्वप्नलोक की परियाँ इसमें
भूल गई मुस्कान !

यह जीवन ही अपने-आप में अवाञ्छनीय है। क्योंकि इसमें कभी स्मृतियों की हलचल और कभी अन्तर की गूढ़ व्यथाओं का जागरण होता रहता है जिनके चक्कर में पड़कर, स्वप्नलोक में विचरण करने वाली चेतना अपनी मुस्कुराहट को भूल कर उदास या दुःखी हो जाती है। कभी-कभी सुख की एक लहर, सौन्दर्य का एक दृश्य या प्रणय का एक झोका इसे सुखानुभूति भी प्रदान करता है, पर कितने देर के लिए ! जब स्वयं जीवन ही क्षण-भंगुर है तो उसकी यह सुखानुभूति स्थायी कैसे रह सकती है। इसकी स्थिति में घन-अचल में अकित इन्द्र धनुष या किसलय-दल पर स्थित किसी ओस-विन्दु से अधिक स्थिर नहीं है, फिर भी यह अपने इस मरणशील जीवन पर कितना अभिमान करता है ! और अन्त में इसकी गति यह हो जाती है कि वह सिकता में अकित किसी रेखा की भाँति या वात-विकम्पित दीपशिखा की भाँति क्षण भर अपना रूप दिखाकर काल-कपोलों पर से आँसू की वृन्द की भाँति ढुलक जाता है :

सिकता में अंकित रेखा सा,
वात-विकम्पित दीपशिखा सा ;
काल-कपोलों पर आँसू सा
ढुल जाता हो म्लान !

यहाँ वात-विकम्पित दीपशिखा का उदाहरण विशेष रूप से ध्यान देने योग्य है। बौद्ध दर्शन में दीप-शिखा की चर्चा बार-बार एक विशेष अर्थ में हुई है। उसमें दीप जीवन का तथा उसकी ज्योति तृष्णा की प्रतीक है। दीप-शिखा की चंचला तृष्णा-जन्य चंचलता की द्योतक है। महादेवी ने दीप और दीप-शिखा की चर्चा बार-बार अपने काव्य में की है जो कदाचित् बौद्ध प्रभाव का सूचक है क्योंकि उन्होंने भी प्रायः इसे जीवन और तृष्णा के अर्थ में ही लिया है।

अस्तु, संक्षेप में कहा जा सकता है कि महादेवी की जीवन सम्बन्धी धारणा बहुत-कुछ बौद्ध मत से प्रभावित है, जिसके अनुसार यह जीवन अस्थिर, अनित्य एवं परिवर्तनशील है तथा दुःख ही इसका यथार्थ लक्षण है और दुःख का मूल कारण अज्ञान जन्य कामनाएँ हैं।

जीवन का लक्ष्य—बौद्ध दर्शन के अनुसार मानव-जीवन का चरम लक्ष्य निर्वाण-प्राप्ति है। यह 'निर्वाण' क्या है? विभिन्न विचारकों ने इसके विभिन्न उत्तर दिये हैं जिन पर विचार करते हुए हम पीछे इस निष्कर्ष पर पहुँचे थे कि निर्वाण का अर्थ समस्त दुःखों से मुक्ति है। यदि व्यक्ति तृष्णाओं पर विजय प्राप्त कर ले तो वह इस जीवन में ही निर्वाण की स्थिति प्राप्त कर सकता है अन्यथा जब तक उसकी चेतना अज्ञानजन्य तृष्णाओं से मुक्त नहीं हो पायेगी तब तक वह आवागमन (पुनर्जन्म) के भव-चक्र में पड़ी हुई दुःख भोगती रहेगी। अस्तु, इस जीवन में या इस जीवन के बाद अन्ततः निर्वाण प्राप्त कर लेना ही बौद्ध साधक का चरम लक्ष्य है। महादेवी ने भी इस निर्वाण की चर्चा बार-बार अपने काव्य में की है :

पथ मेरा निर्वाण बन गया
प्रति पग शत वरदान बन गया !

× × ×

पंथ को निर्वाण माना।

शूल को वरदान जाना।

× × ×

जिसके निष्फल जीवन ने

जल-जल कर देखी राहें

निर्वाण हुआ है देखो,

वह दीप लुटा कर चाहे !

यहाँ निर्वाण की व्याख्या भी बौद्ध मत के अनुसार की गयी है। बौद्ध मतानुसार भी तृष्णाओं का निरोध करने से ही निर्वाण की स्थिति प्राप्त होती है तो महादेवी के विचारानुसार भी दीप (जीवन या व्यक्ति) अपनी चाहो (= इच्छाओं) को

लुटाकर ही निर्वाण प्राप्त करता है। निर्वाण की यह स्थिति इसी जीवन में प्राप्य है किन्तु जीवन के अनन्तर प्राप्त होने वाले निर्वाण की भी कवयित्री ने चर्चा की है।

बीणा होगी मूक बजाने
वाला होगा अन्तर्धान ;
विस्मृति के चरणों पर आकर,
लौटेंगे सौ-सौ निर्वाण !

यहाँ जीवन का अवसान हो जाने पर प्राप्त होने वाली एक ऐसी स्थिति की कल्पना की गयी है जो कि निर्वाण की ही नहीं—निर्वाण से भी बढ़कर होगी ! उस स्थिति को उन्होंने 'विस्मृति' की सज्ञा देते हुए निर्वाण से भी कई गुना महत्त्व दिया है। इसीलिए तो कहा है—“लौटेंगे सौ-सौ निर्वाण।” ऐसी स्थिति में प्रश्न उठता है कि क्या यह विस्मृति निर्वाण की ही द्योतक है या उससे कोई भिन्न अर्थ रखती है ? फिर 'सौ-सौ निर्वाण' से निर्वाण की अपेक्षाकृत हीनता एवं उपेक्षा का भाव भी व्यक्त होता है। ऐसी स्थिति में प्रश्न उठता है कि महादेवी की यह काम्य स्थिति—विस्मृति—निर्वाण की ही द्योतक है या उससे कोई भिन्न स्थिति है ? इसके समाधान के लिए हमें उपर्युक्त पक्तियों से सम्बद्ध अगली पक्तियों पर विचार करना होगा।

बीणा होगी मूक बजाने—
वाला होगा अन्तर्धान,
विस्मृति के चरणों पर आकर,
लौटेंगे सौ-सौ निर्वाण !
जब असीम से हो जायेगा,
मेरी लघु सीमा का मेल,
देखोगे तुम देव ! अमरता
खेलेगी मिटने का खेल !

इस पूरे प्रसंग से स्पष्ट है कि महादेवी निर्वाण को महत्त्व देती हैं, किन्तु उससे भी बढ़कर उनके लिए असीम से अपनी लघु सीमा का मेल है। दूसरे शब्दों में, वे आत्मा और परमात्मा के मिलन को निर्वाण से अधिक महत्त्व देती हैं, इसीलिए उनका अन्तिम लक्ष्य निर्वाण नहीं—परमात्मा से मिलन है। अतः उन्हें बार-बार हम उसी मंहामिलन की प्रतीक्षा करते पाते हैं :

मेरे जीवन की जागृति !
देखो फिर भूल न जाना,

जो वे सपना बन आवें,
तुम चिर निद्रा बन जाना !

या—

करुणामय को भाता है
तम के परदों में आना,
हे नभ की दीपावलियों,
तुम पल भर को बुझ जाना ।

इतना ही नहीं अनेक प्रसंगों से यह भी स्पष्ट है कि परमात्मा का मिलन ही नहीं, उनका विरह भी उन्हें निर्वाण से अधिक प्रिय है :

एक करुण अभाव में चिर—
तृप्ति का संसार संचित ;
एक लघु क्षण दे रहा
निर्वाण के वरदान शत शत !
पा लिया मैंने किसे इस
वेदना के मधुर क्रय में ?
कौन तुम मेरे हृदय में ?

अस्तु, कवयित्री के मन में निश्चित ही निर्वाण की अभावात्मक स्थिति की अपेक्षा प्रणय, विरह एवं मिलन के क्षणों की अनुभूति के प्रति अधिक आकर्षण है। यही तथ्य इस बात का सूचक है कि महादेवी पर बौद्धमत का प्रभाव उनके मस्तिष्क तक ही सीमित है, उनका हृदय तो अद्वैतमूलक रहस्यवाद की अनुभूति से आप्लावित है। इसी लिए उनके काव्य में अद्वैत की अनुभूति अधिक गभीर है। पर इसका यह तात्पर्य भी नहीं है कि वे बौद्धमत के निर्वाण की सदा उपेक्षा ही करती हैं। ऐसा नहीं है। वे निर्वाण की उपेक्षा नहीं करती अपितु उसे भी अपनी जीवन-पद्धति का अंग बना लेती हैं। बौद्धमत में निर्वाण का सबसे बड़ा लक्षण तृष्णाओं की शान्ति है, इच्छाओं पर विजय-प्राप्ति एवं भोग-विलास के साधनों से विरक्ति है; इन सभी लक्षणों को महादेवी भी स्वीकार करती हैं।

सुख की चिर पूर्ति यही है
उस मधु से फिर जावे मन ।

× × ×
चिर ध्येय यही जलने का,
ठंडी विभूति बन जाना ;

हैं पीड़ा की सीमा यह,
दुःख का चिर सुख हो जाना !

× यह चिर अतृप्ति हो जीवन ×
चिर तृष्णा हो मिट जाना ! ×

बौद्धमत के व्याख्याताओं ने निर्वाण को बुझे हुए दीपक या अगारे के सदृश भी बताया है तथा उसमें वस्तुओं के बिना भोग के ही उनसे विरक्ति का हो जाना आवश्यक माना है—यही ध्येय यहाँ कवयित्री ने भी स्वीकार किया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि महादेवी ने अद्वैत की अनुभूति को प्रमुखता देते हुए भी बौद्ध मत की निर्वाण-सम्बन्धी कल्पना को अस्वीकार नहीं किया है, उसे भी गौण रूप में स्वीकार करते हुए दोनों में समन्वय स्थापित करने की चेष्टा की है। वस्तुतः निर्वाण (= तृष्णाओं पर विजय) उनका साध्य न होकर साधन है जिसके बल पर वे आध्यात्मिक मिलन की स्थिति तक पहुँच पायेंगी। अतः निर्वाण का सम्बन्ध केवल इसी जीवन तक है जबकि आध्यात्मिक मिलन का जीवनोपरान्त भी है। एक बीच की स्थिति है जब कि दूसरी अंतिम। इस प्रकार कवयित्री ने निर्वाण की अपेक्षा आत्मा-परमात्मा के मिलन को अधिक महत्त्व देते हुए भी उसे साधन के रूप में स्वीकार किया है।

● **जीवन-पद्धति**—महादेवी के जीवन का लक्ष्य आध्यात्मिक मिलन की अनुभूति प्राप्त करना है, अतः वे एक दिव्य पथ की पथिक एवं अध्यात्म की साधिका हैं। ऐसी स्थिति में उनकी जीवन-पद्धति में भी सामान्य लोक-व्यवहार की अपेक्षा अध्यात्म-साधना का स्थान सर्वोपरि होना स्वाभाविक है। यद्यपि उनका सामान्य जीवन एवं उनका कार्य-क्षेत्र सामान्य लौकिक जीवन से बहुत भिन्न दिखाई नहीं पड़ता किन्तु अन्ततः वे अध्यात्म की साधिका हैं तथा उनका जीवन साधना का है। साधिका के बाह्यरूप एवं उसकी दिनचर्या के बारे में जो परंपरागत धारणा चली आ रही है, उसकी दृष्टि से वे साधिका नहीं दिखाई पड़ती क्योंकि उन्होंने न तो भगवे वस्त्र ही धारण किये हैं और न ही उन्होंने लौकिक कर्म-क्षेत्र का त्याग करके अपने हाथ में भिक्षा-पात्र धारण किया है। ऐसी स्थिति में स्थूल दृष्टि से देखने वालों को उनके साधिका रूप पर संदेह हो तो कोई आश्चर्य नहीं, किन्तु महादेवी का आन्तरिक जीवन—जैसा कि उनके जीवन-वृत्त, सत्स्मरणों एवं काव्य-कृतियों के माध्यम से दृष्टिगोचर होता है—एक मौन एवं सच्च्ची साधिका का जीवन है। उनकी साधना भी बाह्य विधि-विधानों एवं स्थूल कर्म-काण्ड की ही नहीं है अपितु वह एक अत्यन्त सूक्ष्म मानसिक स्तर की साधना है। उस साधना के अंग हैं—अपनी वासनाओं, तृष्णाओं एवं कामनाओं पर विजय प्राप्त करना, अपने अहं को विसर्जित करके लोक-सेवा में अर्पित कर देना, दूसरों के दुःख को बाँटा कर अपनी आत्मा का विस्तार करना, महान् लक्ष्य की साधना एवं अलौकिक प्रभु की

प्रतिपल होता रहता हो
युग कुलों का आलिंगन !

वस्तुतः महादेवी ने कही भी अतिवादिता एव कट्टरवादिता का आश्रय नहीं लिया है, उनके दर्शन एव जीवन-दर्शन के अन्य पक्षों की भाँति इस क्षेत्र में भी उन्होंने परम्परा और नूतनता, प्राचीनता और आधुनिकता, अद्वैत दर्शन और बौद्ध मत के बीच समन्वय स्थापित करते हुए अपनी स्वतंत्र चिन्तना का परिचय दिया है।

● मृत्यु—मृत्यु सम्बन्धी दृष्टिकोण भी व्यक्ति के जीवन-दर्शन का अंग होता है क्योंकि अन्ततः जीवन की स्थूल परिणति मृत्यु में ही होती है, अतः हमारे जीवन के विभिन्न क्रिया-कलाप मृत्यु सम्बन्धी धारणा से अप्रभावित नहीं रह सकते। जैसा कि पीछे बताया जा चुका है, महादेवी का दर्शन एव जीवन-दर्शन अद्वैतवाद एव बौद्ध मत से प्रभावित है तथा ये दोनों ही मत मरणोत्तर जीवन की धारणा को स्वीकार करते हैं, अतः महादेवी के लिए मृत्यु कोई ऐसी बात नहीं है जिससे भयभीत हुआ जाय। अद्वैतवाद के अनुसार मृत्यु ही वह स्थिति है जिसके अनन्तर आत्मा और परमात्मा का स्थायी मिलन संभव है क्योंकि जब तक आत्मा शरीर के बन्धन में बँधी हुई है तब तक उसकी परमात्मा से स्थायी एकता संभव नहीं; इसीलिए कवयित्री ने बार-बार मृत्यु का आह्वान किया है।

जो वे सपना बन आवें,
तुम चिर निद्रा बन जाना !

यहाँ निद्रा मृत्यु की ही प्रतीक है। वस्तुतः अद्वैतवाद के अनुसार एक तो आत्मा अमर होती है दूसरे वह परमात्मा से अभिन्न होती है—इन दोनों ही धारणाओं के कारण अद्वैतवादिनी कवयित्री के लिए मृत्यु और जीवन में विशेष अन्तर नहीं है, अपितु मृत्यु अपेक्षाकृत श्रेयष्कर है, क्योंकि उस स्थिति में परमात्मा से मिलन संभव होगा।

दूसरी ओर बौद्ध मत में भी मृत्यु चेतना के विकास की द्योतक है। प्रत्येक जन्म में चेतना अपने कर्म-संस्कारों के अनुसार विकासोन्मुख होती हुई अन्ततः निर्वाण की ओर अग्रसर होती है—अतः जन्म और मृत्यु का क्रम चेतना के विकास की ही विभिन्न मजिलों का सूचक है; महादेवी भी यत्र-तत्र इसी विचार का प्रतिपादन करती हैं।

अमरता है जीवन का हास
मृत्यु जीवन का चरम विकास !

या—

दूर है अपना लक्ष्य महान,
एक जीवन पग, एक समान,

अलक्षित परिवर्तन की ओर,
खींचती हमें इष्ट की ओर !

इस प्रकार प्रत्येक जीवन लक्ष्य की ओर बढ़ता हुआ एक चरण है तथा मृत्यु उसी का दूसरा चरण है—ऐसी स्थिति में मृत्यु जीवन का ही एक पक्ष या उसकी एक स्थिति मात्र है ।

मृत्यु का अर्थ यदि मिटना भी लिया जाय तो उस अर्थ में भी महादेवी उसे स्वीकार करती हैं क्योंकि बिना मिटे ही कोई भी महान तत्त्व उपलब्ध नहीं होता ।

सृष्टि का है यह अमिट विधान
एक मिटने में सौ वरदान !

इसीलिए रहस्यवादिनी साधिका महादेवी अपने जीवन-दीप को सम्बोधित करती हुई कहती है .

मधुर मधुर मेरे दीपक जल !

× × ×
तू जल जल जितना होता अथ,
वह समीप आता छलना-मय,
मधुर मिलन में मिट जाना तू
उसकी उज्ज्वल स्मित में घुल-खिल !

अस्तु, महादेवी की मृत्यु सम्बन्धी धारणा भी उनकी जीवन सम्बन्धी धारणा के ही अनुकूल, उसी की अंगभूत है । जीवन और मृत्यु—दोनों को ही वे एक-दूसरे की पूरक मानती हुई उन्हें आत्म-विकास एवं परम तत्त्व की उपलब्धि के एक अवसर, साधन एवं माध्यम के रूप में स्वीकार करती हैं ।

अंत में निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि महादेवी का जीवन-दर्शन एक ओर अध्यात्मवाद के उच्च आधार पर तथा दूसरी ओर बौद्ध-दर्शन के बोध पर आधारित है, अतः उनकी जीवन-दृष्टि जहाँ जन्म-जन्मान्तरो की सीमाओं को पार कर किसी विराट चेतना की ओर अग्रसर है वहाँ वह सासारिक दुखों को—यहाँ तक कि मृत्यु को भी सहज भाव से स्वीकार करती हुई शान्त भाव से साधना-रत है । वस्तुतः उनका समस्त जीवन-दर्शन उनकी अडिग आस्था की ज्योति से प्रकाशित है ; अतः एक शब्द में उनका जीवन-दर्शन 'आस्थामय' है । चाहे तो उसे 'आस्थावाद' भी कह सकते हैं ।

प्रतीक्षा में दीप की भाँति जलते-जलते क्षीण होकर मिट जाना आदि । इन सबका संकेत उन्होंने बार-बार अपने काव्य में किया है ; यथा :

(क) कामनाओं का अन्त .

चिर तृप्ति कामनाओं का
कर जाती निष्फल जीवन,
बुझते ही प्यास हमारी
पल में विरक्ति जाती बन !

× × ×

यह चिर अतृप्ति हो जीवन
चिर तृष्णा हो मिट जाना !

(ख) अह का विसर्जन :

तरी को ले जाओ मँझधार
डूब कर हो जाओगे पार ;
विसर्जन ही है कर्णधार ;
वही पहुँचा देगा पार !

(ग) दुःख के द्वारा आत्म-विस्तार .

दुःख के पद छू बहते झर-झर,
कण-कण से आँसू के निर्झर
हो उठता जीवन मृदु उर्वर,
लघु मानस में वह असीम जग को आमंत्रित कर लाता !

(घ) त्याग एवं आत्म-त्याग :

शून्य से बन जाओ गंभीर,
त्याग की हो जाओ झंकार,
इस छोटे प्याले में आज,
डूबा डालो सारा संसार !

या—

गला कर मृत् पिण्डों में प्राण
बीज करता असंख्य निर्माण,
सृष्टि का है यह अमिट विधान,
एक मिटने में सौ वरदान !

या—

तू जल जल जितना होता क्षय,
वह समीप आता छलनामय,
मधुर मिलन में मिट जाना तू
उसकी उज्ज्वल स्मित में धुल खिल ।

इस प्रकार कामनाओं के अन्त से लेकर आत्म-त्याग तक उन सभी तत्त्वों को महादेवी ने अपनी साधना-पद्धति में स्थान दिया है जो कि सामान्यतः आत्म-चेतना के परिष्कार, विस्तार एवं विकास के लिए उपयोगी हैं। अन्ततः अलौकिक पथ के पथिक को लौकिकता के बन्धनों से मुक्त होना पड़ता है, जब तक लौकिक आकर्षणों से बँधा रहता है तब तक वह सूक्ष्म अलौकिक सत्ता की अनुभूति प्राप्त करने में असमर्थ रहता है। अतः महादेवी के लिए इस प्रकार के साधना-पथ का चयन करना आवश्यक था जो उन्हें लौकिकता से ऊपर उठाकर अलौकिकता की ओर अग्रसर करे, और निश्चित ही उन्होंने जो मार्ग चुना—साधना के जिन तत्त्वों को अपनाया—वे उनके परम लक्ष्य के सर्वथा अनुकूल हैं।

यहाँ प्रश्न उठ सकता है कि कवयित्री का यह साधना-पथ या उनकी यह जीवन-पद्धति परंपरागत है या नव आविष्कृत ? इसके उत्तर में भी हम यही कहेंगे कि वह न तो परंपरा से सर्वथा भिन्न है और न ही आधुनिकता एवं नवीनता से शून्य है। उन्होंने इस क्षेत्र में भी अपनी समन्वयशीलता का परिचय दिया है। साधना के उन सब तत्त्वों को जो आज के मनोविज्ञान एवं समाज-दर्शन की दृष्टि से आत्म-विकास के लिए उपयुक्त सिद्ध होते हैं, परम्परा से ले लिया गया है पर वाह्याडम्बरो, विधि-विधानों एवं कर्मकाण्ड से सम्बद्ध उन सब परंपरागत तत्त्वों को टुकरा दिया गया है जो तात्त्विक दृष्टि से निरर्थक सिद्ध होते हैं। उन्होंने आध्यात्म-साधना के लिए मध्यकालीन साधकों की भाँति सन्यासिन या जोगिन का रूप धारण करना आवश्यक नहीं माना, पर दूसरी ओर उन्होंने दाम्पत्य एवं गार्हस्थ्य जीवन भी स्वीकार नहीं किया, वे भिक्षुणी नहीं बनी, अध्यापिका के रूप में वेतन-भोगी कर्मचारी का जीवन अपनाते हुए ही अपनी साधना में लगी रही। इसी प्रकार उनका लक्ष्य अद्वैत स्थिति है पर साधनों के रूप में उन्होंने बुद्ध के अष्टांग मार्ग एवं मध्यम मार्ग के तत्त्वों को उदारतापूर्वक स्वीकार किया है, सम्यक् दृष्टि, सम्यक् चिन्तन, सम्यक् कर्म आदि ही उनके साधन हैं तथा राग और विराग के बीच की स्थिति के द्योतक मध्यम मार्ग की वे पथिक हैं। जिसे बुद्ध ने मध्यम प्रतिपदा कहा है उसकी अनुभूति कवयित्री के इन शब्दों में भी देखी जा सकती है।

चिर मिलन-विरह पुलिनों का
सरिता हो मेरा जीवन,

प्रतिपल होता रहता हो
युग कुलों का आलिंगन !

वस्तुतः महादेवी ने कही भी अतिवादिता एवं कट्टरवादिता का आश्रय नहीं लिया है, उनके दर्शन एवं जीवन-दर्शन के अन्य पक्षों की भाँति इस क्षेत्र में भी उन्होंने परम्परा और नूतनता, प्राचीनता और आधुनिकता, अद्वैत दर्शन और बौद्ध मत के बीच समन्वय स्थापित करते हुए अपनी स्वतंत्र चिन्तना का परिचय दिया है।

● मृत्यु—मृत्यु सम्बन्धी दृष्टिकोण भी व्यक्ति के जीवन-दर्शन का अंग होता है क्योंकि अन्ततः जीवन की स्थूल परिणति मृत्यु में ही होती है, अतः हमारे जीवन के विभिन्न क्रिया-कलाप मृत्यु सम्बन्धी धारणा से अप्रभावित नहीं रह सकते। जैसा कि पीछे बताया जा चुका है, महादेवी का दर्शन एवं जीवन-दर्शन अद्वैतवाद एवं बौद्ध मत से प्रभावित है तथा ये दोनों ही मत मरणोत्तर जीवन की धारणा को स्वीकार करते हैं, अतः महादेवी के लिए मृत्यु कोई ऐसी बात नहीं है जिससे भयभीत हुआ जाय। अद्वैतवाद के अनुसार मृत्यु ही वह स्थिति है जिसके अनन्तर आत्मा और परमात्मा का स्थायी मिलन संभव है क्योंकि जब तक आत्मा शरीर के बन्धन में बँधी हुई है तब तक उसकी परमात्मा से स्थायी एकता संभव नहीं, इसीलिए कवयित्री ने बार-बार मृत्यु का आह्वान किया है

जो वे सपना बन आवें,
तुम चिर निद्रा बन जाना !

यहाँ निद्रा मृत्यु की ही प्रतीक है। वस्तुतः अद्वैतवाद के अनुसार एक तो आत्मा अमर होती है दूसरे वह परमात्मा से अभिन्न होती है—इन दोनों ही धारणाओं के कारण अद्वैतवादिनी कवयित्री के लिए मृत्यु और जीवन में विशेष अन्तर नहीं है, अपितु मृत्यु अपेक्षाकृत श्रेयष्कर है, क्योंकि उस स्थिति में परमात्मा से मिलन संभव होगा।

दूसरी ओर बौद्ध मत में भी मृत्यु चेतना के विकास की द्योतक है। प्रत्येक जन्म में चेतना अपने कर्म-संस्कारों के अनुसार विकासोन्मुख होती हुई अन्ततः निर्वाण की ओर अग्रसर होती है—अतः जन्म और मृत्यु का क्रम चेतना के विकास की ही विभिन्न मजिलों का सूचक है, महादेवी भी यत्र-तत्र इसी विचार का प्रतिपादन करती है।

अमरता है जीवन का हास
मृत्यु जीवन का चरम विकास !

या—

दूर है अपना लक्ष्य महान,
एक जीवन पग, एक समान,

अलक्षित परिवर्तन की ओर,
खींचती हमें इष्ट की ओर !

इस प्रकार प्रत्येक जीवन लक्ष्य की ओर बढ़ता हुआ एक चरण है तथा मृत्यु उसी का दूसरा चरण है—ऐसी स्थिति में मृत्यु जीवन का ही एक पक्ष या उसकी एक स्थिति मात्र है ।

मृत्यु का अर्थ यदि मिटना भी लिया जाय तो उस अर्थ में भी महादेवी उसे स्वीकार करती है क्योंकि बिना मिटे ही कोई भी महान तत्त्व उपलब्ध नहीं होता .

सृष्टि का है यह अमिट विधान
एक मिटने में सौ वरदान !

इसीलिए रहस्यवादिनी साधिका महादेवी अपने जीवन-दीप को सम्बोधित करती हुई कहती है .

मधुर मधुर मेरे दीपक जल !

× × ×
तू जल जल जितना होता क्षय,
वह समीप आता छलना-मय,
मधुर मिलन में मिट जाना तू
उसकी उज्ज्वल स्मित में घुल-खिल !

अस्तु, महादेवी की मृत्यु सम्बन्धी धारणा भी उनकी जीवन सम्बन्धी धारणा के ही अनुकूल, उसी की अगभूत है । जीवन और मृत्यु—दोनों को ही वे एक-दूसरे की पूरक मानती हुई उन्हें आत्म-विकास एवं परम तत्त्व की उपलब्धि के एक अवसर, साधन एवं माध्यम के रूप में स्वीकार करती हैं ।

अतः मे निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि महादेवी का जीवन-दर्शन एक ओर अध्यात्मवाद के उच्च आधार पर तथा दूसरी ओर बौद्ध-दर्शन के बोध पर आधारित है ; अतः उनकी जीवन-दृष्टि जहाँ जन्म-जन्मान्तरो की सीमाओं को पार कर किसी विराट् चेतना की ओर अग्रसर है वहाँ वह सासारिक दुखों को—यहाँ तक कि मृत्यु को भी सहज भाव से स्वीकार करती हुई शान्त भाव से साधना-रत है । वस्तुतः उनका समस्त जीवन-दर्शन उनकी अडिग आस्था की ज्योति से प्रकाशित है ; अतः एक शब्द में उनका जीवन-दर्शन 'आस्थामय' है । चाहे तो उसे 'आस्थावाद' भी कह सकते हैं ।

महादेवी का युग-बोध

‘.....वर्तमान आकाश से गिरी हुई सम्बन्ध रहित वस्तु न होकर भूतकाल का ही बालक है जिसके जन्म का रहस्य भूतकाल में ही ढूँढा जा सकता है।’

‘.....सनातन, चिरन्तन, शाश्वत जैसे शब्दों से नये युग को खीझ है, पर उन्हें ठीक समझे बिना जीवन की मूल प्रेरणा में विश्वास कठिन होगा। सनातन से अस्तित्व मात्र का बोध होता है, चिरन्तन उसके बहुत काल से चले आने को सूचित करता है और शाश्वत में हमें जीवन की मूल चेतना की क्रमवद्धता का संकेत मिलता है।’

—महादेवी

महादेवी का जीवन-दर्शन सामान्यतः अद्वैत-दर्शन एवं बौद्ध मत के अति सूक्ष्म एवं पारलौकिक तत्त्वों पर आधारित है अतः इससे सहज ही यह भ्रान्ति हो सकती है कि उनकी युगीन-दृष्टि एवं सामयिक चिन्तना परम्परागत मध्यकालीन बोध पर आधारित होगी, उसमें आधुनिक चेतना के स्पर्श का अभाव होगा, जबकि वस्तुतः ऐसा नहीं है। जिस आधुनिक युग-बोध की चर्चा प्रायः आजकल की जाती है उससे महादेवी अनवगत है—ऐसा नहीं है। उनके गद्य-लेखों से इस बात का प्रमाण मिलता है कि उनकी आत्म-चेतना एवं बौद्धिक दृष्टि आज की परिस्थितियों एवं समस्याओं से विमुक्त नहीं है, उन्होंने उन पर गभीरता से विचार किया है, पर उनके निष्कर्ष तथा-कथित आधुनिक बोध के निष्कर्षों के प्रतिकूल हैं। उन्होंने भारतीय एवं पाश्चात्य चिन्तकों की धारणाओं का अंधानुसरण नहीं किया और न ही वे उन सीमाओं को स्वीकार करती हैं जिनसे आधुनिक चिन्तक बंधे हुए हैं। अतः उनका युग-बोध सीमित न होकर व्यापक है—ऐसी स्थिति में उनके निष्कर्षों में अन्य समीक्षकों के निष्कर्षों से अन्तर होना स्वाभाविक है। यहाँ आधुनिक युग व समाज के सम्बन्ध में उनके कतिपय निष्कर्ष प्रस्तुत हैं—

(क) आधुनिक समाज—आधुनिक समाज की परिस्थितियों का विश्लेषण करते हुए महादेवी ने प्रतिपादित किया है कि आज हमारे जीवन में सतुलन, व्यवस्था एवं उच्च आदर्शों का अभाव परिलक्षित होता है जिससे समाज में अनेक विकृतियाँ आ गई हैं। इससे हमारी शक्तियों का उपयोग वैयक्तिक स्वार्थ-साधन एवं दूसरों के नाश में हो रहा है, परिणामस्वरूप समाज की प्रगति एवं उसके नव-निर्माण का मार्ग अवरुद्ध हो गया है। उनके शब्दों में—“हमारी समाजिक परिस्थिति में अभी तक प्रतिक्रियात्मक ध्वंस-युग ही चल रहा है। उसके सम्बन्ध में ऐसा कोई स्वस्थ और पूर्ण चित्र अंकित नहीं किया जा सका जिसे दृष्टि का केन्द्र बनाकर निर्माण का क्रम आरम्भ किया जा सकता। इस दिशा में हम अपने व्यक्तिगत स्वार्थ और सुविधा के अनुसार ही तोड़ने-फोड़ने का कार्य करते चलते हैं, अतः कहीं चट्टान पर सुनार की हथौड़ी का हल्का स्पर्श होता है और कहीं राख के ढेर पर लोहार के हथौड़े की गहरी चोट। ‘‘ निर्माण की दिशा में किसी सामूहिक लक्ष्य के अभाव में व्यक्तिगत प्रयास, अराजकता के आकस्मिक उदाहरणों से अधिक महत्त्व नहीं पाते।”^१

(ख) पुरुष और नारी सम्बन्ध—मानव-समाज के दो पक्ष हैं—पुरुष और नारी। अतः किसी भी मानव-समाज की आन्तरिक स्थिति एवं गति-प्रगति बहुत कुछ पुरुष और नारी के पारस्परिक सम्बन्धों पर निर्भर रहती है। पर महादेवी के विचारानुसार यह सम्बन्ध अभी तक उस रूप में विकसित नहीं हो पाया जिस रूप में वह समाज को स्वस्थ गति एवं सतुलन प्रदान कर सके। इसमें दोष नारी का नहीं पुरुष का है। उनके विचार से नारी सदा से अपना कर्तव्य-निर्वाह करती रही है, जबकि पुरुष अपने कर्तव्य से प्रायः विमुख रहा है। इसी लिए नारी के प्रति अगाध श्रद्धा व्यक्त करते हुए उन्होंने लिखा है—“आदिमकाल से आज तक विकास-मार्ग पर पुरुष का साथ देकर, उसकी यात्रा को सरल बनाकर, उसके अभिशापो को स्वयं झेलकर और अपने वरदानों से जीवन में अक्षय शक्ति भरकर, मानवी ने जिस व्यक्तित्व, चेतना और हृदय का विकास किया है उसी का पर्याय नारी है।”^२ किसी भी समाज की प्रगति या दुर्गति का रहस्य भी उसके नारी सम्बन्धी दृष्टिकोण में निहित है। जब भी कोई जाति या समाज प्रगति-मार्ग पर अग्रसर हुई है तो वह नारी के विभिन्न रूपों और शक्तियों के बल पर ही जब कि वे जातियाँ जिन्होंने नारी को केवल विलास का साधन माना दुर्गति की ओर उन्मुख हुई है। अतः महादेवी का दृढ़ विश्वास है कि ‘किसी भी जीवित जाति ने उससे विविध-रूपों और शक्तियों की अवमानना नहीं की,

१. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० २७।

२. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० २२२।

परन्तु किसी भी मरणासन्न जाति ने, अपनी मृत्यु की व्यथा कम करने के लिए उसे मदिरा से अधिक महत्त्व नहीं दिया ।^३

यद्यपि आधुनिक युग में बौद्धिकता, प्रगतिशीलता एवं यथार्थवादिता के कारण सामाजिक स्थिति में बहुत परिवर्तन हो गया है जिससे विभिन्न क्षेत्रों में नारी को समानता के अधिकार प्राप्त हुए हैं । अब वह पहले से इतनी अधिक स्वतंत्र हो गयी है कि अपने भविष्य का निर्माण स्वयं कर सकती है । 'वह आज इतनी सजाहीन और पगु नहीं कि पुरुष अकेले ही उसके भविष्य और गति के सम्बन्ध में निश्चय कर ले ।'^४ अब सारे संसार की नारी जाग उठी है । पर फिर भी पुरुष की दृष्टि में जितना परिवर्तन अपेक्षित था, वह नहीं हुआ । वह आज भी समय के अभाव से पीड़ित है—अतः उसने अपनी विलासिता की प्रवृत्ति को तुष्ट करने के लिए तथा नारी को उसका साधन बनाने के लिए ऐसे-ऐसे वादों एवं सिद्धान्तों का आविष्कार कर लिया है जिससे वह नारी के शरीर का उन्मुक्त भोग कर सके । आज विज्ञान, मनोविज्ञान, कला और साहित्य के माध्यम से जिस भोगवाद का समर्थन एवं प्रचार हो रहा है वह पुरुष की इस प्रवृत्ति का परिणाम है । महादेवी के शब्दों में यह 'अनियन्त्रित वासना का प्रदर्शन स्त्री के प्रति क्रूर व्यग्र ही नहीं जीवन के प्रति विश्वास-घात भी है । ऐसी स्थिति में नारी के सामने समस्या है कि वह क्या करे और क्या नहीं ? 'यदि वह पुरुष की इस प्रवृत्ति को स्वीकृति देती है तो जीवन को बहुत पीछे लौटा ले जाकर एक शमशान में छोड़ आती है और यदि उसे अस्वीकार करती है तो समाज को पीछे छोड़ शून्य में आगे बढ़ जाती है ।'^५ अतः इस परिस्थिति में नारी को पुरुष का नेतृत्व अस्वीकार करके अपना मार्ग स्वयं चुनना होगा क्योंकि 'स्त्री के जीवन के तार-तार को जिसने तोड़कर उलझा डाला है, उसके अणु-अणु को जिसने निर्जीव बना दिया है और उसके सोने के संसार को जो धूल के मोल लेती रही है पुरुष की वही लालसा, आज की नारी के लिए, विश्वस्त मार्ग दर्शिका न बन सकेगी ।' इस प्रकार महादेवी सामाजिक जीवन में न केवल नारी और पुरुष की समानता का अपितु नारी की पूर्ण स्वतन्त्रता का भी समर्थन करती है, अन्यथा समाज का उत्थान संभव नहीं ।

(ग) आज की धार्मिक परिस्थियाँ—आज धर्म की क्या स्थिति है ? क्या वह समाज के मार्ग-दर्शन एवं सहज विकास में सफल सिद्ध हो रहा है ? इन प्रश्नों पर विचार करती हुई महादेवी इसी निष्कर्ष पर पहुँचती हैं कि धर्म की स्थिति भी सतोषजनक नहीं । समाज की भाँति धर्म में भी अनेक विकृतियाँ आ चुकी हैं । 'एक-चल नहीं सकता, दूसरा वृत्त के भीतर वृत्त बनाता हुआ एक पैर से दौड़ लगा रहा है । गर्म और ठंडे जल से भरे पात्रों की निकटता जैसे उनका तापमान एकसा कर देती है

उसी प्रकार हमारे धर्म और समाज की सापेक्ष स्थिति उन्हें एक सी निर्जीविता देती रहती है। आज तो बाह्य और आन्तरिक विकृति ने धर्म को ऐसी परिस्थिति में पहुँचा दिया है जहाँ रूढ़िग्रस्त रहने का नाम निष्ठा और रीतिकालीन प्रवृत्तियों की चंचल क्रीडा ही गतिशीलता है।^{१६}

धर्म की अधोगति का एक भयकर परिणाम यह हुआ कि हमारे मन से आस्तिकता और आस्था विदा हो गई। अनेक व्यक्ति धर्म और ईश्वर दोनों को अस्वीकार करने लगे। पर उनके स्थान पर किसी 'अन्य व्यापक आदर्श की प्रतिष्ठा न होने के कारण यह अस्वीकृति एक उच्छृङ्खल विरोध-प्रदर्शन मात्र रह गई। नास्तिकता उसी दशा में सृजनात्मक विकास दे सकती है जब ईश्वरता से अधिक सजीव और सामञ्जस्यपूर्ण आदर्श जीवन के साथ चलता रहे। जहाँ केवल अविश्वास ही उसका सम्बल है, वहाँ वह जीवन के प्रति भी अनास्था उत्पन्न किये बिना नहीं रहती। और जीवन के प्रति अविश्वासी व्यक्ति का, सृजन के प्रति भी अनास्थावान हो जाना अनिवार्य है। ऐसी स्थिति का अंतिम और अवश्यम्भावी परिणाम, जीवन के प्रति व्यर्थता की भावना और निराशा ही होती है।^{१७} इस प्रकार धर्म के पतन एवं ईश्वर के प्रति अनास्था ने हमारे जीवन की प्रेरणाओं एवं आशाओं को ही समाप्त कर दिया है।

(घ) आधुनिक राजनीति—आज की राजनीतिक स्थिति धर्म की स्थिति से भी अधिक घातक है। 'धर्म ने यदि अपने-आपको कूप के समान पत्थरो से बाँध लिया है तो राजनीति ने धरती के ढाल पर पड़े पानी के समान अनेक धाराओं में विभक्त होकर शक्ति को बिखरा डाला है।^{१८} हमारे वैदिक विकास के परिणाम-स्वरूप इस युग में राजनीतिक विचार-धाराओं का तो पर्याप्त विकास हुआ किन्तु उनकी परिणति इतने अधिक वादों एवं पद्धतियों में हुई कि जिससे जीवन में अनावश्यक द्वन्द्व एवं युद्ध की स्थिति उत्पन्न हो गयी है। अनेक वादों की उपस्थिति से उत्पन्न स्थिति का चित्र प्रस्तुत करते हुए महादेवीजी ने लिखा है—'पुराना पर स्वार्थी साम्राज्यवाद, नवीन पर क्रूर नात्सीजम और फासिज्म अध्यात्म-प्रधान गाँधीवाद, जनसत्तात्मक साम्यवाद, समाजवाद आदि सब रेल के तीसरे दर्जे के छोटे डब्बे में ठसाठस भरे उन यात्रियों जैसे हो रहे हैं, जो एक दूसरे के सिर पर सवार होकर ही खड़े रहने का अवकाश और लड़ने-झगड़ने में ही मनोरंजन के साधन पा सकते हैं।'.... एक की सीमाएँ स्पष्ट हुए बिना ही दूसरी अपने लिए स्थान बनाने लगती है और इस प्रकार विश्व का राजनीतिक जीवन परस्पर विरोधिनी शक्तियों का मेला मात्र रह गया है।^{१९}

भारतीय दृष्टि से हमारे यहाँ दो राजनीतिक विचारधाराएँ प्रमुख हैं—एक गाँधीवाद एवं दूसरा साम्यवाद। महादेवी ने गाँधीवाद का समर्थन अवश्य किया है

क्योंकि यह बाह्य दृष्टि से राष्ट्र का सयुक्त मोर्चा या तथा आन्तरिक दृष्टि से भारतीय संस्कृति का पुनर्जागरण था। पर साम्यवाद को वे भारतीय भूमि के लिए अपरिचित एवं अनावश्यक ही मानती है। उनके शब्दों में—‘उसकी स्थिति ऐसी ही है जैसी पैराशूट से इस धरती पर उतर आने वाले रूसी की हो सकती थी जिसकी मित्रता में विश्वास करके भी हम जिसके इस देश-सम्बन्धी ज्ञान में सदेह करेंगे, जिसे अपनी संस्कृति और जीवन का मूल्य समझाने का प्रयत्न करेंगे और न समझने पर खीझ उठेंगे।’^{१०}

गाँधीवाद सम्बन्धी उपर्युक्त विचार बहुत पहले के हैं, अतः कहा नहीं जा सकता कि महादेवी का अब उसके सम्बन्ध में क्या मत है। पर इधर जिस प्रकार गाँधीवाद निष्क्रिय एवं प्रभाव-शून्य हो गया है उसे देखते हुए कहा जा सकता है कि विश्व की ही भाँति भारत की राजनीतिक स्थिति अस्पष्ट एवं उलझी हुई है।

(ड) आज की आर्थिक स्थिति—आर्थिक दृष्टि से भी आज हमारे समाज की स्थिति विपम है। ‘इस विपम मानव-समष्टि में, सौ में चौरानवे मनुष्य तो जड़ और निर्धन श्रमजीवी हैं जिनकी स्थिति का एक मात्र उपयोग शेष छ. के लिए सुविधाएँ जुटाना है और शेष छ. में, अकर्मण्य धनजीवी, उच्च बुद्धिजीवी, निम्न बुद्धिजीवी श्रमिक आदि इस प्रकार एकत्र हैं कि एक की विकृति से दूसरा गलता-छीजता है।’^{११}

कदाचित् धनिक वर्ग की उन्नति एवं वैभव को सामाजिक प्रगति एवं समृद्धि का सूचक माना जाय, पर महादेवी इससे सहमत नहीं हैं। उनके शब्दों में—‘केवल धनजीवियों में, किसी जाति की स्वस्थ विशेषताओं और व्यापक गुणों को खोजना व्यर्थ का प्रयास है। उनकी स्थिति तो उस रोग के समान है जो जितना अधिक स्थान घेरता है उतना ही अधिक स्वास्थ्य का अभाव प्रकट करता है और जैसे-जैसे तीव्र होता है वैसे-वैसे जीवन के संकट का विज्ञापन बनता जाता है।’

ये धनजीवी समाज के लिए तो अस्वास्थ्य के सूचक हैं ही, स्वयं अपने-आपके के लिए भी किसी स्वस्थ स्थिति के द्योतक नहीं हैं क्योंकि नितान्त बुद्धिजीवी वर्ग जैसे एक ओर उच्च बनने की आकांक्षा और दूसरी ओर अभाव की शिलाओं से दबकर टूट जाता है उसी प्रकार सर्वथा समृद्ध भी उच्चताजनित गर्व और सुविधाओं के हृद् सान्निध्य में पथराता रहता है।^{१२}

दूसरी ओर श्रमजीवियों की स्थिति क्या है? धन और श्रम के असम वितरण ने उनके जीवन के सतुलन को भी भग कर दिया है। ‘केवल श्रम ही श्रम के भार और विश्राम देने वाले साधनों के नितान्त अभाव ने हमारे श्रमजीवी जीवन का समस्त सौन्दर्य नष्ट कर दिया है।’^{१३} फिर भी सामान्य मानवता एवं सांस्कृतिक मूल्यों की

दृष्टि से यह श्रमजीवी वर्ग अब भी अन्य वर्गों की तुलना में आदरणीय है क्योंकि उसका पतन अभी उस सीमा तक नहीं हुआ जिस सीमा तक धनिक वर्ग एवं बुद्धिजीवी वर्ग का हो गया है। वे लिखती हैं—‘इस मानव-समष्टि में ज्ञान के अभाव ने रूढ़ियों को अतल गहराई दे दी है यह मिथ्या नहीं और अर्थ-वैपम्य ने इसकी दयनीयता को असीम बना डाला है यह सत्य है, परन्तु सब कुछ कह-सुन-चुकने पर इतना तो स्वीकार करना ही होगा कि श्रम का यह उपासक, केवल बुद्धि व्यापारी से अधिक स्वाभाविक मनुष्य भी है और जातीय गुणों का उससे अधिक विश्वसनीय रक्षक भी।’^{१४} जीवन के सघर्ष में ठहरने की वह जितनी क्षमता रखता है उतनी किसी बुद्धिवादी में संभव नहीं।^{१५} इस प्रकार महादेवी आज की आर्थिक स्थिति का विश्लेषण करती हुई अपने व्यापक प्रगतिशील दृष्टिकोण का परिचय देती हैं। यद्यपि वे मार्क्सवादी विचारों में विश्वास नहीं करतीं किन्तु जहाँ तक समाज की आर्थिक विषमता का प्रश्न है वे वर्ग-भेद की मान्यता को स्वीकार करती हुई इसे मानवता के लिए अभिशाप मानती हैं।

(च) शिक्षा की स्थिति—आज हमारी शिक्षा की स्थिति भी शोचनीय है। किसी सुविकसित एवं सुनियोजित राष्ट्रीय शिक्षा-प्राणली के अभाव में हमारा शिक्षित वर्ग आदर्श-विहीन, निरुद्देश्य एवं लक्ष्यच्युत हो गया है। शिक्षा का एक मात्र लक्ष्य नौकरी प्राप्त करना हो गया है। इसीलिए ‘छोटी से छोटी नौकरी’ रूपी अपवर्ग का आभास मिलते ही वह वेशभूषा से लेकर सिद्धान्त तक इस तरह उतार फेंकता है जैसे उनमें असाध्य रोग के कीटाणु भर गये हों। जिन्हें ऐसा अपवर्ग नहीं मिलता वे या तो निराशा और कटुता से चारों ओर के वातावरण को विपाक्त करके नरक की सृष्टि करते रहते हैं या आँख मूंद कर उच्छृङ्खल विकृतियों के चलचित्रों का काल्पनिक स्वर्ग रचते हैं।^{१५}

शिक्षित वर्ग की शक्तिहीनता एवं लक्ष्य-विहीनता की स्थिति का दिग्दर्शन कराती हुई वे लिखती हैं—‘आज जब जीवन का प्रत्येक क्षण शक्ति की परीक्षा चाहता है, प्रत्येक दिन निर्माण के इतिहास में नया पृष्ठ जोड़ जाता है तब भी उनके पास कोई लक्ष्य नहीं जिसे केन्द्र बनाकर उसकी कल्पना, स्वप्न, सकल्प आदि स्वस्थ विकास पा सकें। उनके निकट लेने योग्य केवल दासता है और देने के लिए विकृति मात्र।’^{१६}

विद्यार्थियों एवं शिक्षितों की इस स्थिति के लिए शिक्षक वर्ग को उत्तरदायी बताया जा सकता है। पर यह वर्ग स्वयं अपने सारे कर्तव्यों एवं उत्तरदायित्वों को भूल कर अपने लिए अधिक से अधिक सुविधाएँ जुटाने में निरत है। जो शक्ति एवं समय उसके पास अवशिष्ट है उसका उपयोग अपने ही साथियों से सघर्ष करने में

करता है, फलतः वह 'कभी एक की अवज्ञा कभी दूसरे से ईर्ष्या का व्यवसाय करके अथवा वेतन-वृद्धि के सघर्ष में विजयी या पराजित होकर जीते रहते हैं। ये विद्या-व्यवसायी या तो इतने निश्चिन्त हैं या इतने सघर्षलीन कि उन्हें अपने कर्तव्य की गुरुता पर विचार कर अपनी स्थिति से विद्रोह करने का अवकाश नहीं मिलता।'

शिक्षक वर्ग की इस मनः स्थिति एवं परिस्थिति का ही परिणाम है कि 'जैसे हर टकसाल में एक प्रकार के सिक्के ढलते रहते हैं उसी प्रकार हमारे शिक्षा-गृहों में एक ही प्रकार के लक्ष्यहीन, हताश पर कल्पनाजीवी विद्यार्थी निकलते रहते हैं। अवश्य ही इसका उत्तरदायित्व सम्पूर्ण व्यवस्था पर रहेगा, पर आज अन्य क्षेत्रों से अधिक तटस्थ और सम्मानित क्षेत्र में कार्य करने वाले यदि अपनी व्यावसायिक बुद्धि और सकीर्ण दृष्टिकोण को बदल सकते तो एक नई पीढ़ी के भविष्य की रेखाएँ स्पष्ट और उज्ज्वल हो उठती।' १७

(छ) बौद्धिकता एवं बुद्धिजीवी वर्ग—शिक्षा की उपर्युक्त स्थिति के कारण ही आज हमारी चेतना का एकागी विकास हो रहा है, हमारी समस्त मानसिक शक्तियाँ विज्ञान और बौद्धिकता की ओर उन्मुख हैं जिसके फलस्वरूप हृदय की भावात्मकता कुठित होती जा रही है। महादेवी के शब्दों में—'विज्ञान के चरम विकास ने हमारी आधुनिकता को एकागी बुद्धिवाद में इस तरह सीमित किया है कि आज जीवन के किसी भी आदर्श को उसके निरपेक्ष सत्य के लिए स्वीकार करना कठिन है। परिणामतः एक निस्सार बौद्धिक उलझन भी हमारे हृदय की सम्पूर्ण सरल भावनाओं से अधिक सारवती जान पड़े तो आश्चर्य ही क्या है।' इस शुष्क बौद्धिकता से एक ओर तो जीवन में विशृंखलता या विखराव की स्थिति उत्पन्न हो गयी है तो दूसरी ओर वैयक्तिकता का प्रादुर्भाव अपनी चरम सीमा तक पहुँच गया है।

भारतीय बुद्धिजीवियों की स्थिति तो और भी अधिक दयनीय है। उन्होंने जिस बौद्धिकता का वरण किया है वह स्वयं उनके द्वारा विकसित न होकर पाश्चात्य चिन्तकों से उद्धृत है। वे न अपनी बुद्धि से सोचते हैं और न ही अपनी दृष्टि से देखते हैं। एक प्रकार से मानसिक गुलामी एवं हीनता की भावना से ग्रस्त पश्चिम का आतंक उनकी चेतना पर बुरी तरह छाया हुआ है। इसीलिए 'उनका पगु से पगु स्वप्न भी विदेशीय पंख लगा लेने पर स्वर्ग का सन्देशवाहक मान लिया जाता है। उनका विरूप से विरूप आदर्श भी पश्चिमीय साँचे में ढलकर सुन्दरतम के अतिरिक्त और कोई सज्ञा नहीं पाता। उनका मूल्यहीन से मूल्यहीन सिद्धान्त भी दूसरी संस्कृति की छाया का स्पर्श करते ही पारसों का शिरोमणि कहलाने लगता है। उनका दरिद्र से दरिद्र विचार

भी देशी परिधान में विदेशी पेवन्द लगा कर समस्त विचार-जगत् का एक छत्र सम्राट् स्वीकार कर लिया जाता है ।^{१८}

वस्तुतः इस मानसिक दासता एवं हीनता की भावना का ही परिणाम है कि आज हमारे पास न तो अपनी परम्पराओं की ठोस आधार भूमि है और न ही भविष्य के निर्माण के लिए कोई अपना स्वप्न है । जिस स्थिति में आज हम हैं उसे देखते हुए यह कहना ठीक ही है कि 'ऐसे अव्यवस्थित बुद्धिजीवियों में संस्कृति की रेखाएँ टूटी हुईं और जीवन का चित्र अधूरा ही मिलेगा ।'^{१९}

इस प्रकार हम देखते हैं कि महादेवी की जीवन-दृष्टि न तो मध्यकालीन विश्वासों के घेरे में आवद्ध है और न ही आधुनिक युग-बोध से असंयुक्त है । उनका चिन्तन प्रत्येक दृष्टि से सतुलित एवं सूक्ष्म है । वे आज के तथाकथित आधुनिकतावादियों की भाँति युग के केवल एक अंश—केवल समकालीन खड—को ही अपनी दृष्टि का केन्द्र नहीं बनाती अपितु वे उसे अतीत एवं भविष्य की व्यापक परिधियों के सदर्भ एवं परिप्रेक्ष्य में देखती हुई अपनी दूरदर्शिता का भी परिचय देती हैं । उनकी दृष्टि सामयिकता के घुंघले वातावरण तक ही सीमित नहीं हैं, अपितु वह उससे आगे और पीछे के दृश्यों को भी देख पाने की क्षमता से युक्त है । इसीलिए उन्होंने आधुनिक समाज, धर्म, अर्थ, राजनीति, शिक्षा एवं ज्ञान-विज्ञान से सम्बद्ध विभिन्न स्थितियों एवं परिस्थितियों का सूक्ष्म विश्लेषण करते हुए युगीन विपमताओं एवं समस्याओं का निदान एवं समाधान पूर्ण आत्मविश्वास के साथ प्रस्तुत किया है । महादेवी के इस विवेचन-विश्लेषण से भले ही वे लोग, जिनकी दृष्टि समसामयिकता के बिन्दु तक सीमित है, सहमत न हो पायें किन्तु जिनकी चेतना और अनुभूति वर्तमान के लघुतम क्षण को भी अतीत और भविष्य से सुसंयुक्त रूप में देखने की अभ्यस्त है, वे निश्चित ही महादेवी के युग-बोध को एक महत्त्वपूर्ण युग-मीमांस के रूप में स्वीकार किये बिना न रह सकेंगे—ऐसा हमारा विश्वास है ।



महादेवी : नया मूल्यांकन

द्वितीय खण्ड

महादेवी की काव्य-वस्तु का विश्लेषण

महादेवी की काव्य-वस्तु का विश्लेषण

● छायावाद और महादेवी

- * छायावाद : परम्परागत धारणाएँ
- ** छायावाद : नयी दृष्टि से
- *** महादेवी के काव्य में छायावादी प्रवृत्तियाँ

● रहस्यवाद और महादेवी

- **** रहस्यवाद : सामान्य विवेचन
- ***** महादेवी की रहस्यानुभूति

● महादेवी के काव्य में वेदना, करुणा और दुःख

- * महादेवी का वेदना-भाव
- ** महादेवी का करुण-भाव
- *** महादेवी का दुःखवाद

● महादेवी के काव्य में प्रकृति

छायावाद : परम्परागत धारणाएँ

“मनुष्य का जीवन चक्र की तरह घूमता रहता है। स्वच्छन्द घूमते-घूमते थककर वह अपने लिए सहस्र बन्धनों का आविष्कार कर डालता है और फिर बन्धनों से ऊबकर उनको तोड़ने में अपनी सारी शक्तियाँ लगा देता है। छायावाद के जन्म का मूल कारण भी मनुष्य के इसी स्वभाव में छिपा हुआ है....।” —महादेवी

महादेवी ने जिस युग में काव्य-क्षेत्र में पदार्पण किया वह हिन्दी साहित्य की दृष्टि से 'छायावाद-युग' कहा जाता है तथा इस वाद के चार प्रमुख एवं प्रतिनिधि कवियों में महादेवी को स्थान दिया जाता है—इस दृष्टि से इनका छायावाद के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध स्वीकार किया जा सकता है। ऐसी स्थिति में महादेवी के काव्य की आधारभूत साहित्यिक पृष्ठभूमि, युगीन चेतना एवं मूल प्रवृत्तियों को हृदयगम करने के लिए छायावाद का सम्यक् बोध आवश्यक है। यद्यपि अब तक वीसों ऐसे ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं जिनमें छायावाद के विभिन्न पक्षों की विवेचना अपने-अपने दृष्टि कोण से प्रस्तुत करते हुए उसके सम्बन्ध में विभिन्न मतव्य दिये गये हैं तथा अवश्य ही इससे छायावाद का स्वरूप एवं विकास-क्रम स्पष्ट हुआ है, फिर भी हमारे सामने यहाँ समस्या है कि अनेक विद्वानों के परस्पर-विरोधी मतों में से हम यहाँ किसे ग्रहण करें और किसे नहीं। अतः छायावादी परिप्रेक्ष्य में महादेवी का अध्ययन करने से पूर्व हमें छायावाद के सम्बन्ध में अपना दृष्टिकोण एवं बोध सुस्पष्ट कर लेना चाहिये।

(१) छायावाद : परम्परागत धारणाओं का अध्ययन

छायावाद क्या है ? हिन्दी कविता में लगभग १९१८ ई० से १९३५ ई० तक के समय में एक नये काव्य-आन्दोलन का प्रवर्तन एवं विकास हुआ, जिसके अग्रणी

जयशंकर प्रसाद, सुमित्रानन्दन पंत, सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' एवं महादेवी—ये चारों कवि थे। यह आन्दोलन मूलभूत प्रवृत्तियों एवं बाह्य रूप-रंगों की दृष्टि से परम्परागत काव्य-धाराओं से इतना भिन्न था कि एकाएक इसे स्वीकार नहीं किया जा सका। पूर्व प्रतिष्ठित आलोचकों एवं साहित्यकारों ने इसे उपेक्षा एवं उपहास की दृष्टि से देखते हुए, कदाचित् इसे विद्रूप करने के लिए, इसे 'छायावाद' नाम दिया। यद्यपि यह नामकरण इस नयी धारा की किसी आन्तरिक या बाह्य प्रवृत्ति के सम्यक् बोध पर आधारित नहीं था, फिर भी यही नाम क्रमशः प्रचलित, प्रसिद्ध एवं सर्वमान्य हो गया।

किसी वाद, मत या संप्रदाय की व्याख्या सर्वप्रथम उसके नाम-विशेष की विवेचना से आरम्भ होती है क्योंकि किसी भी वाद का सर्वप्रमुख लक्षण या उसकी आधारभूत दृष्टि का द्योतक उसका नाम ही होता है, पर दुर्भाग्य से छायावाद को यह सौभाग्य प्राप्त नहीं हो सका—फलतः इस वाद की विवेचना में इसके नामकरण से कोई सहायता नहीं मिलती। अधिक से अधिक 'छायावाद' सज्ञा का यही अर्थ निकाला जा सकता है कि प्रारम्भ में अपनी नूतन अनुभूति एवं लाक्षणिक अभिव्यजना-पद्धति के कारण तद्युगीन साहित्यकारों को यह काव्य अस्पष्ट, धुंधला एवं छाया-जैसा प्रतीत हुआ, इसी प्रतीति का सूचक 'छायावाद' शब्द है। आगे चलकर एक ओर प्रसाद जैसे समर्थ कवियों ने अपने बुद्धि-बल पर इस 'छाया' के भी नये-नये अर्थों का सधान करके तथा दूसरी ओर बंगला से अभिज्ञ आलोचकों ने बंगाल की छायावादी कविता का सदर्थ प्रस्तुत करके इस नामकरण को स्वरूपगत एवं विकासमूलक सार्थकता देने का प्रयास किया। अवश्य ही इससे प्रयास करने वालों की प्रतिभा एवं विद्वत्ता की शक्ति प्रमाणित होती है, पर फिर भी इससे छायावाद के स्वरूप के स्पष्टीकरण में कोई योग नहीं मिलता। सच पूछें तो एक भ्रान्तिपूर्ण नाम को स्वीकृति प्रदान करके हमने एक बहुत बड़ी भ्रान्ति को स्थायित्व दे दिया है जिसका परिणाम यह होता है कि इस काव्य के अध्ययन में प्रवृत्त होने वाला प्रत्येक अध्येता एवं अनुसंधित्सु सर्व प्रथम 'छायावाद' के विभिन्न अर्थों एवं परिभाषाओं की भूल भुलैया में चक्कर काटता है और अन्त में पर्याप्त भटक लेने के बाद वह इस निष्कर्ष पर पहुँचता है कि 'छायावाद' नाम का छायावादी काव्य के स्वरूप एवं उसकी प्रवृत्तियों से कोई सम्बन्ध नहीं है। कल्पना कीजिये, हम दिल्ली नगर के जंक्शन पर एक साइन-बोर्ड लगा दें—'रामपुर' एवं जंक्शन के बाहर एक दूसरे साइन बोर्ड पर लिख दें—'यह रामपुर नहीं दिल्ली है !'—तो इससे यात्रियों को कितनी असुविधा होगी ! ऐसी ही असुविधा 'छायावाद' नामकरण के कारण हिन्दी-साहित्य क्षेत्र में यात्रा करने वाले हमारे असह्य स्वदेशी-विदेशी छात्र-छात्राओं को हुई है। इतना ही नहीं, कभी-कभी तो दिग्गज आचार्य भी इससे भ्रमित हुए हैं। फिर भी हमें नहीं लगता कि हमारा रुढ़िग्रस्त मस्तिष्क 'छाया-वाद' के स्थान पर कोई और नया नाम स्वीकार कर लेगा।

अस्तु, छायावादी काव्य के स्वरूप-बोध के लिए उसके नाम को भूलकर दो दृष्टियों से विचार करना उचित होगा। एक तो स्वरूप की दृष्टि से यह देखना होगा कि इसकी मूल प्रवृत्ति क्या है, तथा उसकी अभिव्यंजना का बाह्य रूप कैसा है? उसकी कौनसी ऐसी आन्तरिक एवं बाह्य प्रवृत्तियाँ हैं जो उसे पूर्ववर्ती एवं परवर्ती काव्य-धाराओं से पृथक् करती हैं। साथ ही हमें ऐतिहासिक दृष्टि से विचार करते हुए उसकी मूल प्रेरणाओं, प्रेरक शक्तियों एवं उसके विकास-क्रम को भी स्पष्ट करना होगा। क्रमशः इन दोनों दृष्टियों को तात्त्विक दृष्टि एवं ऐतिहासिक दृष्टि की सज़ा दी जा सकती है। यहाँ इन दोनों ही दृष्टियों से अलग-अलग विचार किया जाता है।

● तात्त्विक दृष्टि से विचार—इससे पूर्व कि हम अपनी दृष्टि से छायावाद की कोई तात्त्विक मीमांसा प्रस्तुत करें, हमें पूर्ववर्ती कवियों एवं आलोचकों के साक्ष्य पर भी विचार कर लेना चाहिए। इस प्रसंग में स्वयं छायावादी कवियों की मान्यताओं को प्राथमिकता देते हुए उनका विश्लेषण इस प्रकार किया जा सकता है

(क) जयशंकर प्रसाद—“... जब वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी तब हिन्दी में उसे छायावाद नाम से अभिहित किया गया है।”^१
(काव्यकला तथा अन्य निबन्ध)

“... मूल में यह रहस्यवाद भी नहीं है। प्रकृति विश्वात्मा की छाया या प्रतिबिम्ब है। इसलिये प्रकृति को काव्यगत व्यवहार में ले आकर छायावाद की सृष्टि होती है—यह सिद्धान्त भी भ्रामक है।”^२ (वही)

“... यद्यपि प्रकृति का आलम्बन, स्वानुभूति का प्रकृति से तादात्म्य नवीन काव्य धारा में होने लगा है किन्तु प्रकृति से सम्बन्ध रखने वाली कविता को ही छायावाद नहीं कहा जा सकता।”^३

“... ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार-वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृत्ति छायावाद की विशेषताएँ हैं।”^४

प्रसाद के उपर्युक्त कथनों का विश्लेषण करते हुए उन्हें सूत्र रूप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

● विषयगत प्रवृत्तियाँ—(१) वेदना।

(२) स्वानुभूति।

● शैलीगत प्रवृत्तियाँ—(१) ध्वन्यात्मकता।

(२) लाक्षणिकता।

(३) प्रतीक-विधान।

(४) उपचार-वक्रता।

● निषेधात्मक लक्षण—(१) रहस्यवाद छायावाद से पृथक् है।

(२) प्रकृति से छायावाद का अनिवार्य सम्बन्ध नहीं है।

(ख) सुमित्रानन्दन पंत—“छायावाद नाम से मैं संतुष्ट नहीं हूँ।” हिन्दी-कविता छायावाद के रूप में हास-युग के वैयक्तिक अनुभवों.....स्वप्नों, निराशाओं और सवेदनाओं को अभिव्यक्त करने लगी।^५ ‘छायावादी कवियों का व्यापक सघर्ष विश्वात्मा तथा नयी मानव-आत्मा की अभिव्यक्ति का सचर्चा था।’^६

‘छायावाद पर रहस्यवादी दृष्टि से विचार करना मात्र अतिरजना है और उस युग की मुख्य काव्य-प्रवृत्ति पर एक गलत मानदंड का प्रयोग करना है।’^७

‘उसमें नये यथार्थ, नयी काव्य-वस्तु की झलक के साथ पिछली रूढ़ि रीतियों के ढाँचे में बन्दी सामाजिकता के प्रति घोर विद्रोह की भावना तथा क्रान्ति का शखनाद मिलता है।’^८

‘छायावाद के लाक्षणिक प्रयोगों, अमूर्त उपमानों या अप्रस्तुत विधानों की मात्र चित्र-भाषामयी शैली मानना भी केवल उसके बाह्य कलेवर पर दृष्टिपात करना अथवा उसकी कला-बोध की प्रक्रिया के बारे में निर्णय देकर संतोष कर लेना है।’^९

‘वास्तव में छायावाद स्थूल के प्रति विद्रोह न कर, न उसका सस्कार या रूपान्तर ही कर नये मूल्य की प्रतिष्ठा करने का प्रयत्न करता है।’^{१०}

कविवर पंत की उपर्युक्त उक्तियों के विश्लेषण से छायावाद के सम्बन्ध में उनकी निम्नांकित धारणाएँ प्रकाश में आती हैं—

- ‘छायावाद’ नाम असंगत है।
- छायावाद की विषय-वस्तु वैयक्तिक है।
- छायावाद के विषय-क्षेत्र में व्यक्तिगत अनुभूतियाँ, स्वप्न (कल्पना), निराशा, वेदना आदि आते हैं।
- उसमें अतीत की रूढ़ियों के प्रति विद्रोह है।
- उसमें लाक्षणिक प्रयोग, अमूर्त उपमान, अप्रस्तुत-विधान चित्रमयी भाषा आदि हैं, पर यह केवल बाह्य पक्ष है।
- छायावाद का लक्ष्य नये मूल्यों की प्रतिष्ठा करना था।
- विश्वात्मा या नयी मानव-आत्मा की अभिव्यक्ति करना।
- छायावाद रहस्यवाद से भिन्न है।

संक्षेप में पंतजी के अनुसार छायावाद के ये प्रमुख लक्षण हैं—वैयक्तिकता,

५, ६, ७, ८. हिन्दी की छायावादी कविता का कला-विधान, पृ० २८-२९।

९, १०. छायावाद पुनर्मूल्यांकन; पृ० २४-२७।

अनुभूति और कल्पना की प्रमुखता, रूढ़ियों के प्रति विद्रोह, शैली में लाक्षणिकता, अमूर्तता, अप्रस्तुत-विधान एवं बिम्ब-योजना की प्रमुखता, नूतन एवं व्यापक जीवन-दर्शन की प्रतिष्ठा आदि। छायावाद का निषेधात्मक लक्षण पतंजलि के अनुसार भी उसकी रहस्यवाद से पृथक्ता है।

(ग) सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला'—निरालाजी ने छायावाद के सम्बन्ध में अधिक नहीं लिखा पर 'परिमल' की भूमिका में उन्होंने अपनी कुछ धारणाएँ अवश्य व्यक्त की हैं^{११}—

“..... अनुशासन के समुदाय चारों तरफ से जकड़े हुए है, साहित्य के साथ-साथ राज्य, समाज, धर्म, व्यवसाय, सभी कुछ पराधीन हो गये हैं।”

“..... साहित्य में इस समय यही प्रयास जोर पकड़ता जा रहा है और यही मुक्ति-प्रयास के चिह्न भी है।”

“..... भावों की मुक्ति छन्द की भी मुक्ति-चाहती है। यहाँ भाषा, भाव और छन्द तीनों स्वतंत्र हैं।”

संक्षेप में निराला के विचार से छायावाद विचार, भाव, भाषा-शैली आदि की परम्परागत रूढ़ियों से मुक्ति का प्रयास है, दूसरे शब्दों में वह रूढ़ियों के प्रति विद्रोह है।

(घ) महादेवी वर्मा—“.....उसके (छायावाद) जन्म से प्रथम कविता के बन्धन सीमा तक पहुँच चुके थे और सृष्टि के बाह्याकार पर इतना अधिक लिखा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अपनी अभिव्यक्ति के लिए रो उठा।”^{१२} (=बाह्य बन्धनों एवं रूढ़ियों के प्रति विद्रोह एवं स्वानुभूतियों की व्यञ्जना)

“छायावाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति केसम्बन्ध में प्राण डाल दिये। केवल प्रतिबिम्ब न होकर एक ही विराट से उत्पन्न सहोदर है।”^{१३}

“छायावाद ने कोई रूढ़िगत अध्यात्म या वर्गगत सिद्धान्तों का सचय न देकर हमें केवल समष्टिगत चेतना और सूक्ष्मगत सौन्दर्य-सत्ता की ओर जागरूक कर दिया।”^{१४}

“छायावाद का जीवन के प्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण नहीं रहा, यह निर्विवाद है। छायावाद के कवि को एक नये सौन्दर्य-लोक में ही यह भावात्मक दृष्टिकोण मिला; जीवन में नहीं।”^{१५}

११. हिन्दी की छायावादी कविता का कला-विधान; पृ० ३०-३१।

१२. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य; पृ० ६०।

१३. वही; पृ० ६६।

१४. वही; पृ० ६६।

१५. वही; पृ० ७२।

“प्रकृति पर चेतन व्यक्तित्व का आरोप, कल्पनाओं की समृद्धि, स्वानुभूति सुख-दुःखों की अभिव्यक्ति इस काव्य की ऐसी विशेषताएँ हैं जो परस्पर सापेक्ष रहेगी।”^{१६}

महादेवी की उपर्युक्त धारणाओं को सूत्र-रूप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

- छायावाद के मूल में बाह्य वन्धनों के प्रति विद्रोह है।
- उसमें स्वानुभूतियों की व्यञ्जना प्रमुख हैं।
- उसका प्रकृति के साथ सजीव एवं घनिष्ठ सम्बन्ध है।
- छायावाद अध्यात्मवाद या धर्म-संप्रदाय को सीमित रूप में स्वीकार नहीं करता।
- उसकी चेतना व्यापक एवं समष्टिगत है।
- छायावाद का दृष्टिकोण वैज्ञानिक न होकर भावात्मक (रागात्मक) है।
- उसमें कल्पना की समृद्धि है।

(ड) डा० रामकुमार वर्मा—डा० वर्मा की धारणाएँ इस प्रकार हैं^{१७} :

- छायावाद वास्तव में हृदय की अनुभूति है।
- इस ससार में उस दैवी सत्ता का दिग्दर्शन कराने के कारण ही इस प्रकार की कविता को छायावाद की सज़ा दी गयी है।
- जिस प्रकार सहस्रो वर्ष पूर्व वेद की ऋचाओं में यह छायावाद और रहस्यवाद था उसी प्रकार आज से सहस्रो वर्ष बाद भी किसी दूसरे रूप में यह छायावाद और रहस्यवाद होगा।
- छायावाद में कवि का जीवन के क्षेत्र में रागात्मक अनुभूति का दृष्टिकोण रहता है।
- उच्चकोटि की कल्पना, प्रकृति के रहस्यों का उद्घाटन, सुख-दुःख की एक तीव्र संवेदना, सौन्दर्य का एक आलोकमय दृष्टिकोण और चित्रात्मकता छायावाद की विभूतियाँ हैं।

संक्षेप में डा० वर्मा के विचार से छायावाद में हृदय की अनुभूतियों, रागात्मकता, प्रकृति के रहस्यों, संवेदना की तीव्रता, चित्रात्मकता आदि की प्रमुखता रहती है। प्रसाद और पत की धारणाओं के विपरीत वे छायावाद और रहस्यवाद को एक ही मानते हैं।

आलोचकों के विचार

(क) आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—“.....उसका (छायावाद का) प्रधान लक्ष्य

१६. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य, पृ० ७८।

१७. हिन्दी की छायावादी कविता का कला-विधान; पृ० ३५।

काव्य-शैली की ओर था, वस्तु-विधान की ओर नहीं। अर्थभूमि या वस्तुभूमि का तो उसके भीतर बहुत संकोच हो गया।^{१८}

‘.....छायावाद शब्द का प्रयोग दो अर्थों में समझना चाहिए। एक तो रहस्य-वाद के अर्थ में जहाँ उसका सम्बन्ध काव्य-वस्तु से होता है, छायावाद शब्द का, दूसरा प्रयोग काव्य-शैली या पद्धति-विशेष के व्यापक अर्थ में है।^{१९}

‘काव्य में भावानुभूति के स्थान पर कल्पना का विधान ही प्रधान समझा जाने लगा और कल्पना अधिकतर अप्रस्तुतों की योजना करने तथा लाक्षणिक मूर्तिमत्ता और विचित्रता लाने में ही प्रवृत्त हुई।^{२०}

‘.....अतः अन्योक्ति पद्धति का अवलम्बन भी छायावाद का एक विशेष लक्षण हुआ।^{२१}

‘.....छायावाद की रचनाएँ गीतों के रूप में ही अधिकतर होती हैं।^{२२}

‘..... छायावाद की शाखा के भीतर धीरे-धीरे काव्य-शैली का बहुत अच्छा विकास हुआ, इसमें सदेह नहीं। इसमें भावावेश की आकुल व्यञ्जना, लाक्षणिक वैचित्र्य, मूर्त्त प्रत्यक्षीकरण, भाषा की वक्रता, विरोध-चमत्कार, कोमल पद-विन्यास इत्यादि काव्य का स्वरूप सघटित करने वाली प्रचुर सामग्री दिखाई पड़ी।^{२३}

उपर्युक्त उद्धरणों के आधार पर आचार्य शुक्ल की निम्नांकित मान्यताएँ बतायी जा सकती हैं

- मूलतः छायावाद का लक्ष्य नयी काव्य-शैली था।
- छायावाद रहस्यवाद से अभिन्न है।
- छायावाद शैली-विशेष का नाम है।
- छायावाद में कल्पना की प्रधानता है।
- छायावाद में अन्योक्ति-पद्धति की प्रधानता है।
- छायावाद में मुख्यतः गीति शैली का प्रयोग होता है।
- छायावाद की शैली में भावप्रवणता, लाक्षणिक वैचित्र्य, मूर्त्त-विधान, भाषा की वक्रता, विरोधभास, कोमल पदावली आदि गुण दृष्टिगोचर होते हैं।

(ख) आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी—‘.....हमारी नई कविता छायावाद या रहस्यवाद कहलाती है। .. आधुनिक काव्य की शैली छायात्मक या रहस्यात्मक है

१८. हिन्दी की छायावादी कविता का कला विधान ; पृ० ३७।

१९-२३. हिन्दी की छायावादी कविता का शिल्प-विधान ; पृ० ३७-३९।

किन्तु इसमें सामयिक प्रेरणाएँ, विचारणाएँ और प्रगतियाँ भी कुछ कम मात्रा में नहीं ।^{१२४}

“.....मानव अथवा प्रकृति के सूक्ष्म किन्तु व्यक्त सौन्दर्य में आध्यात्मिक छाया का भान मेरे विचार से छायावाद की एक सर्व मान्य व्याख्या हो सकती है ।^{१२५}

“... आज हम जिसे छायावाद की कविता कहते हैं, वह क्या कोई एक वस्तु है ?थोड़ी-सी भावात्मकता, थोड़ी-सी सांकेतिकता और थोड़ा-सा रहस्य, थोड़ी-सी दुरुहता, थोड़ी-सी कोमल कान्त-पदावली और थोड़ा-सा अतीतानुराग, थोड़ा-सा प्रकृति-प्रेम, थोड़ी-सी उच्छृङ्खलता—इस प्रकार थोड़ी-थोड़ी अनेक वस्तुएँ उसमें सम्मिलित हैं ।^{१२६}

उपर्युक्त उद्धरणों का निष्कर्ष यह है .

● छायावाद और रहस्यवाद एक है ।

● वह प्रकृति में अध्यात्म का बिम्ब देखता है ।

● उसमें भावात्मकता, रहस्यात्मकता, प्रकृति-प्रेम, उच्छृङ्खलता या स्वच्छन्दता, सांकेतिकता, दुरुहता, कोमल पदावली आदि की प्रवृत्तियाँ मिलती हैं ।

(ग) डा० नगेन्द्र—‘निष्कर्ष यह है कि छायावाद एक विशेष प्रकार की भाव-पद्धति है ; जीवन के प्रति एक विशेष भावात्मक दृष्टिकोण है ।’

‘छायावाद का रहस्यवाद एक अग तो है, पर्याय नहीं ।’^{१२७}

“.....छायावाद की कविता का विषय अतरंग व्यक्तिगत जीवन हुआ ।’

“.....छायावाद की कविता प्रधानतः श्रृंगारिक है ।^{१२८}

“.....निदान प्रकृति का उपयोग यहाँ दो रूपों में हुआ है । एक कोलाहलमय जीवन से दूर शान्त स्निग्ध विश्रामभूमि के रूप में और दूसरे प्रतीक के रूप में ।^{१२९}

“.....लाक्षणिकता, मूर्तिमत्ता, व्यजना-शक्ति का विकास” विशेषण-विपर्यय, ध्वनि-चित्रण, मानवीकरण आदि ज्यों के त्यों अपना लिये गये और भाषा की चित्र-मयता बढ़ गयी ।^{१३०}

संक्षेप में डा० नगेन्द्र के अनुसार छायावाद और रहस्यवाद एक नहीं है, उसमें व्यक्तिगत जीवन की श्रृंगारिक अनुभूतियों की प्रमुखता है, प्रकृति उसमें वातावरण एवं प्रतीक रूप में आई है तथा उसकी शैली में लाक्षणिकता, मूर्तिमत्ता, व्यजना-शक्ति, विशेषण-विपर्यय, ध्वनि-चित्रण, मानवीकरण, भाषा की चित्रमयता आदि विशेषताएँ मिलती हैं ।

(घ) आचार्य विनय मोहन शर्मा ने इसकी ये पाँच प्रमुख प्रवृत्तियाँ मानी हैं ।^{३१}

(१) आत्माभिव्यजना, (२) नूतन छंद-विधान या मुक्त छंदता, (३) प्रकृति का मानवीकरण, (४) प्रतीक लक्षणा, व्यजना-प्रयोग और (५) विश्वबधुत्व ।

२४-२६. हिन्दी की छायावादी कविता का शिल्प-विधान ; पृ० ४१-४३ ।

२७-३१. हिन्दी की छायावादी कविता का कला विधान ; पृ० ५३-५८ ।

निष्कर्ष—इस प्रकार छायावाद के स्वरूप के सम्बन्ध में विभिन्न कवियों एवं आलोचकों के मतों को समन्वित करते हुए उनका निष्कर्ष यहाँ प्रस्तुत किया जाता है :

(क) सर्व सम्मत मत

(अ) विषयगत प्रवृत्तियाँ :

- (१) स्वानुभूति या व्यक्तिगत अनुभूतियों की प्रमुखता ।
- (२) भावात्मक दृष्टि या दृष्टिकोण की प्रमुखता ।
- (३) परंपरागत समाजिक एवं साहित्यिक रूढ़ियों के प्रति विद्रोह ।
- (४) कल्पना की प्रमुखता ।
- (५) प्रकृति के साथ निकट सम्बन्ध ।
- (६) शृंगारिकता की प्रमुखता ।
- (७) विश्वमानवता की भावना ।

(आ) शैलीगत प्रवृत्तियाँ :

- (१) लाक्षणिकता ।
- (२) प्रतीक विधान ।
- (३) ध्वन्यात्मकता ।
- (४) मूर्तिमता (विश्व योजना) ।
- (५) अप्रस्तुत-विधान ।
- (६) भाषा की वक्रता ।
- (७) विशेषण-विपर्यय ।
- (८) मानवीकरण ।
- (९) कोमल शब्दावली ।
- (१०) गीति शैली की प्रधानता ।

(ख) विवादास्पद मत

- (१) छायावाद और रहस्यवाद भिन्न हैं या अभिन्न ।
- (२) छायावाद का प्रकृति से अनिवार्य सम्बन्ध है या नहीं है ।
- (३) छायावाद शैली-विशेष है ।

उपर्युक्त सर्वसम्मत निष्कर्षों के सम्बन्ध में तो यहाँ और विचार करने की आवश्यकता नहीं है किन्तु विवादास्पद धारणाओं पर यहाँ पुनर्विचार करते हुए अपना निर्णय देना आवश्यक है, अतः इन्हें क्रमशः लिया जाता है :

● क्या छायावाद और रहस्यवाद अभिन्न हैं ?—छायावादी कवियों ने प्रायः व्यक्तिगत प्रणयानुभूतियों की व्यंजना करते हुए कही-कही उसमें आत्मा और परमात्मा के प्रेम (जिसे 'रहस्यवाद' कहते हैं) का भी संकेत किया है। कुछ कवि लौकिक प्रेम के ध्यानन में ऊपर उठकर आध्यात्मिक प्रेम की ओर भी अग्रसर हुए; अतः उनमें छायावाद के साथ-साथ रहस्यवाद की भी प्रवृत्तियाँ मिलती हैं, इसी से यह भ्रम उत्पन्न हुआ कि छायावाद और रहस्यवाद एक हैं। पर मूलतः छायावाद के लिए यह आध्यात्मिक प्रेम आवश्यक नहीं है जबकि रहस्यवाद के लिए यह अनिवार्य है। रहस्यवाद का पर्याय ही आत्मा और परमात्मा का प्रणय है। ऐसी स्थिति में न तो प्रत्येक छायावादी को रहस्यवादी कहा जा सकता है और न ही प्रत्येक रहस्यवादी को छायावादी कहा जा सकता है, उदाहरण के लिए कवि पन्त की 'ग्रन्थि' लौकिक प्रेम की शुद्ध छायावादी रचना है जिसमें रहस्यवाद का सर्वथा अभाव है तो साथ ही कबीर में रहस्यवाद की पूर्णता होते हुए भी उन्हें छायावादी नहीं कहा जा सकता। अतः हमारे विचार में छायावाद और रहस्यवाद दो पृथक्-पृथक् प्रवृत्तियाँ हैं जो संयोग में यहाँ मिल गयी हैं। इतना अवश्य है कि कल्पना-प्रधान भावात्मक एवं वैयक्तिक दृष्टि के कारण धर्म और दर्शन के विभिन्न रूपों में से अद्वैतवाद व रहस्यवाद छायावादी कवि की प्रकृति के अनुरूप पड़ते हैं, अतः वह अधिक ग्राह्य हुआ। अस्तु, छायावाद और रहस्यवाद एक-दूसरे के अनुरूप होते हुए भी मूलतः एक नहीं है।

● क्या छायावाद का प्रकृति से अनिवार्य सम्बन्ध है ? छायावादी कवि की रचना के तीन प्रमुख विषय गेहे हैं—प्रकृति, नारी और अन्यात्म। कुछ कवि इन तीनों की ओर उत्तरोत्तर अग्रसर हुए तो कुछ ने इन्हें एक साथ ही ग्रहण किया तथा कुछ उत्तरोत्तर इनमें विमुख भी हुए। प्रनाद कमल प्रकृति, नारी, एवं अन्यात्म की ओर रुड़े गए हुए एक-एक कर तीनों की ओर अग्रसर तथा तदनन्तर विमुख हुए जबकि महादेवी में प्रारम्भ में ही अन्यात्म साम्य है, प्रकृति नाथन एवं नारी नाथिनी हैं। अस्तु, किसी न किसी रूप में ये तीनों विषय छायावाद के साथ सम्बद्ध हैं पर तीनों के ही प्रायः समान विनिर्दिष्ट दृष्टिकोण हैं। प्रकृति न केवल उनकी विषय-वस्तु है अपितु वह उनकी चेतना भी है—एक ऐसा साम्य है जिसमें प्रायः नारी एवं अन्यात्म सम्बन्धी अनुभूतियाँ तो एक-जैसे हैं। अतः प्रकृति का छायावाद में घनिष्ठ सम्बन्ध हो है पर अनिवार्य नहीं। छायावाद में अनेक ऐसी कविताएँ भी आ जाती हैं जिनमें प्रकृति ही है। दूसरे चरित्र प्रकृति-वर्णन ही भी छायावादी नहीं कहा जा सकता—मेनका की आत्मकथा के प्रकृति-विवरण का छायावाद में कोई सम्बन्ध नहीं है। अतः इसमें विचार में आता है कि प्रकृति-वर्णन की छायावाद की ओर प्रवृत्तियों में प्रकृति के रूप के जो विशेषण विद्यमान हैं, उनमें सम्बन्ध नहीं है; दूसरे दिशा में छायावाद का अग्रसर गमन है।

● क्या छायावाद केवल शैली-विशेष है ? प्रारम्भ में आचार्य शुक्ल जैसे आलोचको की धारणा थी कि छायावाद अभिव्यजना की विशेष पद्धति या शैली मात्र है। पर अभिव्यजना यदि यथार्थ अभिव्यजना है तो उसकी प्रत्येक विशेषता या नूतनता में दृष्टि एवं अनुभूति की भी विशेषता या नूतनता सदा विद्यमान रहती है। अतः छायावाद की शैलीगत नूतनता में उसके कवियों की नयी चेतना, नयी दृष्टि एवं विशिष्ट अनुभूति का योग स्वीकार करना होगा। आगे चलकर स्वयं आचार्य शुक्ल तथा उनके अनुयायियों ने भी यह स्वीकार कर लिया कि छायावाद में शैली के साथ-साथ विषय की भी नूतनता है—भले ही उस विषय को उन्होंने भ्रान्तिवश 'रहस्यवाद' ही समझ लिया। अस्तु, छायावाद एक विशिष्ट आंतरिक चेतना, जीवन-दृष्टि एवं अनुभूति की देन है, शैली तो उसका बाह्य आवरण मात्र है।

● ऐतिहासिक दृष्टि से विचार—छायावाद की स्वरूपगत विवेचना के अनन्तर हम ऐतिहासिक दृष्टि से उसके उद्भव एवं विकास पर विचार कर सकते हैं। इस प्रसंग को भी सुविधा के लिए तीन शीर्षकों में विभक्त किया जा सकता है—(१) छायावाद के उद्भव के कारण, (२) छायावाद का विकास-क्रम, (३) छायावाद का ह्रास। यहाँ क्रमशः इन तीनों को लिया जाता है—

(१) छायावाद के उद्भव के कारण—छायावाद का उद्भव हिन्दी में किन कारणों, प्रेरणाओं एवं परिस्थितियों के प्रभाव से हुआ—इस सम्बन्ध में हिन्दी के कवि एवं विद्वान् एकमत नहीं हैं। सामान्यतः इस सम्बन्ध में प्रमुख मत ये हैं।

(क) 'बाह्य से हटकर काव्य की प्रवृत्ति' आन्तर की ओर चल पड़ी थी।^{३२} (जयशंकर प्रसाद)

(ख) 'छायावाद और उत्तर युद्ध कालीन कविता दोनों, भिन्न-भिन्न रूप से' इस संक्रान्ति-युग के स्नायविक विक्षोभ की प्रतिध्वनियाँ हैं।^{३३} (सुमित्रानन्दन पंत)

(ग) '.....वह.....उस भावना की पुकार थी जो बाहर की ओर राह न पाकर 'भीतर' की ओर स्वप्न-सोपानों पर आरोहण करती हुई युग के अवसाद तथा विवशता को वाणी देने का प्रयत्न कर रही थी।'^{३४} (पंत)

(घ) '.... कवीन्द्र रवीन्द्र भारतीय पुनर्जागरण के अग्रदूत बनकर आये।.... कवीन्द्र के युग में जो महान् प्रेरणा हिन्दी काव्य-साहित्य को मिली वह वास्तव में छायावाद के रूप में विकसित हुई।'^{३५} (पंत)

(ङ) '... छायावाद ऐतिहासिक दृष्टि से अनुपयोगी विगत वास्तविकता को अपनी बोध-दृष्टि से अतिक्रम कर नवीन यथार्थोन्मुख आदर्श की खोज में...सामाजिक ढाँचे के वासी सौन्दर्य से ऊँचकर वह प्रकृति की ओर मुड़ा.....पिछली रूढ़ि रीतियों के

4 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

(ट) '....अंग्रेजी अमलदारी के साथ इस देश में अंग्रेजी साहित्य पढाया जाने लगा। उसी के फलस्वरूप इस देश के कवियों में भी वैयक्तिक स्वाधीनता का जोर बढ़ता गया।इंग्लैण्ड में यह हुवा वहाँ के भीतरी जीवन का परिणाम थी जबकि इस देश में वह विदेशी संसर्ग और अन्य कारणों का फल था।'४२ (आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी)

(ठ) '....सारांश यह है कि स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह ही छायावाद का आधार है। 'स्थूल' शब्द बड़ा व्यापक है। इसकी परिधि में सभी प्रकार के बाह्य रूप रंग रूढ़ियाँ आदि सन्निहित हैं और इसके प्रति विद्रोह का अर्थ है उपयोगितावाद के प्रति भावुकता का विद्रोह; नैतिक रूढ़ियों के प्रति मानसिक स्वातन्त्र्य का विद्रोह और काव्य के बधनों के प्रति स्वच्छन्द कल्पना और टेकनीक का विद्रोह।'४३ (डा० नगेन्द्र)

(ड) '....भारत की उद्बुद्ध चेतना युद्ध के बाद अनेक आशाएँ लगाये बैठी थी। उसमें स्वप्नों की चंचलता थी।पश्चिम के स्वच्छन्द विचारों के संपर्क से राज-नैतिक और सामाजिक बन्धनों के प्रति असतोष की भावना मधुर उभार के साथ उठ रही थी, भले ही उनको तोड़ने का निश्चित विधान अभी मन में नहीं आ रहा था। राजनीति में ब्रिटिश साम्राज्य की अचल सत्ता और समाज में सुधारवाद की दृढ़ नैतिकता असतोष और विद्रोह की इन भावनाओं को बहुमुखी अभिव्यक्ति का अवसर नहीं देती थी। निदान वे अतर्मुखी होकर धीरे-धीरे अवचेतन में जाकर बैठ रही थी और वहाँ से शक्ति की पूर्ति के लिए छाया चित्रों की सृष्टि कर रही थी।'४४ (डा० नगेन्द्र)

(द) '....द्विवेदी-युग की कविता इतनी गहरी न हो सकी कि हृदय को छू लेती।इस प्रकार बौद्धिकता, आलोचनात्मक प्रवृत्ति, विश्लेषण, बाह्यार्थ निरूपण, भावात्मकता और गहरी संवेदनशीलता का अभाव—द्विवेदी-युग को इन सब प्रवृत्तियों का अतिशय—छायावाद के आरम्भ और प्रवर्तन का कारण बना।'४५ (डा० केसरी नारायण शुक्ल)

(ण) '....द्विवेदी युगीन सांस्कृतिक चेतना धार्मिक और परलोक तथा ईश्वर केन्द्रित है इसलिए वह नयी पीढ़ी के लोगों को जो अंग्रेजी-साहित्य के वातावरण में पले थे, सतोष न दे सकी।द्विवेदी-युग की नीति भावना पौराणिक रूढ़ियों में बद्धमूल थी, छायावादी कवि आधुनिक मनोवृत्ति के थे; फलतः उन्हें वह रुचिकर न हुई।अतः हम यह भी कह सकते हैं कि छायावाद अनाधुनिक पौराणिक धार्मिक चेतना के विरुद्ध आधुनिक लौकिक चेतना का विद्रोह था।'४६ (डा० देवराज : छायावाद का पतन)

(त) ‘‘‘छायावाद भारत के नये पूजीवादी अभ्युदय के साथ उत्पन्न हुआ ।
 .. अपने सांस्कृतिक रूप में उसने सामन्ती परंपराओं का विरोध किया’’’ ।’४७
 (डा० रामविलास शर्मा)

(थ) ‘‘ ‘पश्चिमी साहित्य से और विशेष रूप से अंग्रेजी साहित्य से उन्हें
 (साहित्यकारों को) परिचित कराके साहित्य में नये-नये प्रयोग करने की प्रेरणा दी ।
 उनमें सामाजिक बन्धनों को तोड़ने और प्रगति को रोकने वाली रूढ़ियों से विद्रोह करने
 की उदात्त भावना की सृष्टि की ।’४८ (डा० रामविलास शर्मा : प्रगति और परम्परा)

(द) ‘ ‘ वास्तव में छायावादी कविता रीतिकालीन परम्परा की विरोधी
 थी । ‘‘ हिन्दी की नयी रोमांटिक कविता ने हिन्दी के लिए बहुत कुछ वही किया जो
 इस तरह की कविता ने इंग्लैण्ड में अंग्रेजी के लिए किया था । रीतिकालीन परंपरा को
 उसने पूरी तरह खत्म कर दिया ।’ (डा० रामविलास शर्मा : सस्कृति और साहित्य) ।’४९

(ध) ‘‘ ‘यह सामन्तवाद और साम्राज्यवाद के विरुद्ध उठते हुए पूजीवाद का
 विद्रोह था । इस प्रकार इस युग की कविता पूर्ण रूप से पूंजीवादी और राष्ट्रीयतावादी
 (धर्म-निरपेक्ष) हो गई ।’५० (डा० शम्भूनाथसिंह : छायावाद युग)

(न) ‘‘ ‘पश्चात्त्य छायाभास, अंग्रेजी रोमांटिक कविता अथवा बंगला और
 रवीन्द्र-काव्य का छायावाद पर चाहे जितना भी प्रभाव पड़ा हो किन्तु छायावाद की
 मूल प्रेरणाएँ तो निश्चय ही तद्‌युगीन राजनीतिक, सामाजिक, साहित्यिक एवं आर्थिक
 परिस्थितियों से मिली । ‘‘मैं कदापि सहमत नहीं कि ‘छायावादी भाव-धारा की
 प्रेरणा का मूल स्रोत अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों की कविता ही हो सकती है ।’५१
 (श्री दीनानाथ ‘शरण’)

इस प्रकार छायावाद के उद्भव एवं प्रेरणा-स्रोत के सम्बन्ध में हमारे सामने
 विभिन्न विद्वानों के लगभग बीस मत प्रस्तुत हैं जिन्हें विवेचन-सुविधा के लिये यहाँ
 सूत्ररूप में परिवर्तित किया जाता है :

छायावाद के उद्भव का कारण है :

- (१) काव्य की प्रवृत्ति का अन्तर्मुखी होना । (प्रसाद)
- (२) युग के स्नायविक विक्षोभ की प्रतिक्रिया (पत)
- (३) रवीन्द्र का प्रभाव (पत)
- (४) अतीत की रूढ़ियों के प्रति विद्रोह (पत)

- (५) स्वच्छन्दता की सहज प्रवृत्ति (महादेवी)
- (६) बगला के माध्यम से प्राप्त प्रेरणाएँ (महादेवी)
- (७) पाश्चात्य प्रतीकवाद का प्रभाव (आ० शुक्ल)
- (८) द्विवेदी-युग की कविता के प्रति विद्रोह (आ० शुक्ल)
- (९) अंग्रेजी-साहित्य का प्रभाव (आ० हजारी प्रसाद द्विवेदी)
- (१०) स्थूल (=उपयोगितावाद, रूढ़ियो, ब्रधनो) के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह (डा० नगेन्द्र)
- (११) राजनीतिक पराधीनता एवं सामाजिक नैतिकता के प्रति विद्रोह की बहिर्मुखी अभिव्यक्ति का न हो पाना (डा० नगेन्द्र)
- (१२) द्विवेदी-युग की शुष्कता एवं बौद्धिकता की प्रतिक्रिया (डा० केसरी नारायण शुक्ल)
- (१३) द्विवेदी युगीन पौराणिक धार्मिक चेतना के विरुद्ध आधुनिक चेतना का विद्रोह (डा० देवराज)
- (१४) पूंजीवाद का सामन्तवादी परंपराओं के विरुद्ध अभ्युदय (डा० रामविलास शर्मा)
- (१५) अंग्रेजी साहित्य का सम्पर्क सामाजिक रूढ़ियों का विरोध (डा० रामविलास शर्मा)
- (१६) रीतिकालीन परंपरा का विरोध (डा० रामविलास शर्मा)
- (१७) सामन्तवाद एवं साम्राज्यवाद के विरुद्ध पूंजीवाद का विद्रोह (डा० शम्भूनाथसिंह)
- (१८) तद्युगीन राजनीतिक सामाजिक, साहित्यिक एवं आर्थिक परिस्थितियाँ । (प्रो० दीनानाथ 'शरण')

उपर्युक्त विचार-सूत्रों को इस प्रकार वर्गीकृत किया जा सकता है :

(क) वैयक्तिक कारण—

१. अन्तर्मुखी होना (प्रसाद)
२. स्वच्छन्दता की सहज प्रवृत्ति (महादेवी)

(ख) पूर्ववर्ती साहित्य की प्रतिक्रिया-सम्बन्धी कारण—

१. द्विवेदी युगीन साहित्य की प्रतिक्रिया (आ० शुक्ल, डा० नगेन्द्र, डा० देवराज, डा० केसरी नारायण शुक्ल)
२. रीतिकालीन परम्पराओं का विरोध (डा० रामविलास शर्मा)

(ग) हिन्दीतर-साहित्य का प्रभाव—

१. बंगला (विशेषतः रवीन्द्र) के साहित्य का प्रभाव (पंत, निराला, महादेवी)

२. पाश्चात्य प्रतीकवाद का प्रभाव (आ० शुक्ल)

३. अंग्रेजी के रोमांटिक काव्य का प्रभाव (आ० द्विवेदी, डा० रामविलास शर्मा)

(घ) बाह्य परिस्थितियों का प्रभाव—

१. राजनीतिक पराधीनता-जन्य विवशता (डा० नगेन्द्र)

२. सामाजिक नैतिक बन्धनों से उत्पन्न विवशता (डा० नगेन्द्र)

३. आर्थिक परिस्थियाँ—

सामतवादी परंपराओं के विरुद्ध पूजीवाद का उत्थान (डा० रामविलास शर्मा)

सामतवाद एवं साम्राज्यवाद के विरुद्ध पूजीवाद का अभ्युत्थान (डा० शंभुनाथ सिंह)

४. राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक, साहित्यिक परिस्थितियों का सम्मिलित प्रभाव (प्रो० दीनानाथ 'शरण')

५. पौराणिक धार्मिक चेतना के विरुद्ध आधुनिक लौकिक चेतना का विद्रोह (डा० देवराज)

● निष्कर्ष—हमारे विचार से उपर्युक्त सभी कारण आंशिक रूप में स्वीकार्य हैं ; वे छायावाद के उद्भव की कहानी के किसी न किसी पक्ष से न्यूनाधिक रूप में सम्बद्ध हैं । वैज्ञानिक दृष्टि से वृक्ष के प्रस्फुटन, पल्लवन एवं फलित होने में मूल बीज, आधार-भूमि, जल-वायु, खाद, धूप ये सभी किसी न किसी मात्रा में योग देते हैं , यह दूसरी बात है कि किसी का योग अधिक होता है और किसी का कम । यहाँ भी यही बात लागू होती है । अधिक विस्तार में न पड़कर निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि कवियों का अन्तर्मुखी व्यक्तित्व एवं स्वच्छन्दता की सहज प्रवृत्ति छायावाद के उद्भव का मूल कारण है ; रीतिकालीन परंपराओं एवं द्विवेदी-युगीन काव्य की शुष्कता ने उसके लिए आधारभूमि निर्मित की ; बगला (रवीन्द्र) एवं अंग्रेजी के रोमांटिक साहित्य ने उसे प्रस्फुटित किया एवं राष्ट्र की राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक एवं धार्मिक परिस्थितियों ने उसे पोषित किया । इस प्रकार अनेक स्रोतों से अनेक प्रकार के प्रभाव ग्रहण करते हुए कवियों की मूल चेतना के अनुसार छायावादी काव्य विकसित हुआ । यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि सभी कवियों पर सभी स्रोतों का एक जैसा प्रभाव नहीं है—किसी पर किसी स्रोत का अधिक है और किसी पर किसी अन्य का ; यही कारण है कि एक में स्वच्छन्दता अधिक है, दूसरे में कल्पना, तीसरे में विद्रोह और चौथे में अध्यात्म की प्रमुखता है । वस्तुतः छायावाद मूलतः तो वैयक्तिक दृष्टि, स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति, एवं अन्तर्मुखी स्वभाव की ही उपज है पर परंपरा और युग के प्रभाव का

रग भी न्यूनाधिक मात्रा में उस पर दृष्टिगोचर हो तो यह कोई अस्वाभाविक बात नहीं है।

छायावाद का विकास एवं पतन—सामान्यतः यह स्वीकार किया जाता है कि छायावाद का प्रवर्तन जयशंकर प्रसाद की कविताओं द्वारा लगभग १९१३-१४ में हुआ तथा इसके तीन-चार वर्षों के बाद ही पत और निराला का आगमन इस क्षेत्र में हुआ। इस प्रकार लगभग १९१८ ई० में पूर्णतः प्रतिष्ठित होकर कामयानी के रचनाकाल १९३६-३७ तक यह निरन्तर विकासोन्मुख रहा। इसके अनन्तर हिन्दी काव्य में क्रमशः प्रगतिवाद एवं प्रयोगवाद का प्रादुर्भाव हुआ, जिससे छायावाद की परंपरा खंडित हो गयी। अनेक विद्वानों का मत है कि १९३७ ई० के बाद छायावाद समाप्त हो गया या मर गया जबकि कुछ विद्वानों के विचार से वह अभी जीवित है, प्रगतिवाद और प्रयोगवाद उसी के विकसित रूप हैं। छायावाद के कवि सुमित्रानन्दन पंत ने स्वयं एक बार स्वीकार किया था—‘छायावाद इसलिए अधिक नहीं रहा कि उसके पास भविष्य के लिए उपयोगी आदर्शों का प्रकाश, नवीन भावना का सौन्दर्य-बोध और नवीन विचारों का रस नहीं था।’ पर अब उन्होंने अपने नये ग्रन्थ छायावाद ‘पुनर्मूल्यांकन’ में इसी मत का खंडन करते हुए कहा है—“.... वास्तव में जिस आधुनिक काव्य-वस्तु तथा कला-बोध को तब छायावाद कहा गया वह आज भी उस युग की संकीर्णताओं तथा उपेक्षाओं का अतिक्रम कर निरन्तर विकास की ओर अग्रसर होने का प्रयास कर रहा है।” (पृष्ठ-४१)

कवयित्री महादेवी ने भी अप्रत्यक्ष रूप में छायावाद के मृत या अप्रचलित हो जाने की बात स्वीकार करते हुए लिखा है—‘छायावाद ने कोई रुढ़िगत अध्यात्म या वर्गगत सिद्धान्तों का सचय न देकर हमें केवल समष्टिगत चेतना और सूक्ष्मगत सौन्दर्य-सत्ता की ओर जागरूक कर दिया था, इसी से उसे यथार्थ-रूप में ग्रहण करना हमारे लिए कठिन हो गया।’ इसी प्रकार श्री इलाचन्द्र जोशी ने अपने १९४० ई० में प्रकाशित (विशाल भारत अक्टूबर ’४०) लेख—‘छायावाद का विनाश क्यों हुआ?’—में छायावाद के नाश के कारणों की व्याख्या की है तो प्रो० नवलकिशोर गौड़ ने भी छायावाद की शव-परीक्षा करते हुए अपने निष्कर्ष प्रस्तुत किये हैं। डा० देवराज ने इस प्रसंग को लेकर एक पुस्तक ही लिख डाली—‘छायावाद का पतन’ अस्तु,। हम देखते हैं कि सन् १९४० के लगभग कवि और आलोचक-गण छायावाद की मृत्यु की घोषणा अपने-अपने ढंग से करते हुए दिखाई पड़ते हैं।

पर इन घोषणाओं के बावजूद भी आज (१९४० के लगभग २५-३० वर्ष बाद भी) छायावादी स्वर नये-नये रूपों, नये-नये कवियों द्वारा सुनाई दे रहे हैं जिन्हें दृष्टि में रखते हुए यह स्वीकार करना कठिन है कि छायावाद अब स्पन्दन-शून्य हो गया है। उसका आकर्षण और प्रभाव न्यून हो सकता है पर उसकी गति अभी अवरुद्ध नहीं

हुई है। इस तथ्य को ध्यान में रखते हुए प्रो० क्षेम, श्री हीरालाल तिवारी, प्रो० दीनानाथ 'शरण' प्रभृति ने सशक्त स्वरों में घोषणा की है कि छायावाद आज भी जीवित है। प्रो० शरण ने लिखा है— "..... नरेन्द्र, नेपाली, शम्भूनाथसिंह, हंसकुमार तिवारी, प्रदीप, गुलाब, नीरज, किशोर, प्रभात आदि की कविताओं में क्या छायावाद ही जीवित नहीं है। सारांश यह है कि छायावाद की कविता आज भी जीवित है ही। आज भी जब छायावाद की कविताएँ लिखी जा रही हैं तो फिर छायावाद का पतन अथवा मृत्यु कैसे मानी जा सकती है?" (छायावाद विश्लेषण और मूल्यांकन', पृष्ठ १६९)

हमारे विचार से यह विवाद अवैज्ञानिक दृष्टि का परिणाम है। वैज्ञानिक दृष्टि एवं विकासवादी सिद्धान्तों के ज्ञान के अभाव में छायावाद को एक युगीन प्रवृत्ति-मात्र मान लिया गया। जिससे उसके स्वरूप एवं विकास के बारे में अनेक भ्रान्तियाँ प्रचलित हो रही हैं। वस्तुतः छायावाद मात्र युग-प्रवृत्ति नहीं है अपितु एक युग-युगीन धारा है जिसका सम्बन्ध मानव-मन की आधारभूत चेतना से है, अतः उसकी गति कभी तीव्र एवं कभी मंद हो सकती है, उसके विस्तार में भी कहीं व्यापकता और कहीं संकीर्णता आ सकती है, पर उसका एकाएक लोप कभी संभव नहीं। इस धारणा को अधिक स्पष्ट करने के लिए छायावाद के स्वरूप एवं विकास की यथातथ्य व्याख्या करनी होगी। इसी लक्ष्य की पूर्ति के लिए हम आगे वैज्ञानिक दृष्टि से छायावाद की विवेचना प्रस्तुत करने का प्रयास करेंगे।

छायावाद : नयी दृष्टि से

अब तक हमने छायावाद के विभिन्न पक्षों पर परम्परागत धारणाओं के आधार पर विचार किया है—ये धारणाएँ जहाँ विभिन्न विचारकों की वैयक्तिक दृष्टि एवं निजी मान्यताओं की सूचक हैं वहाँ वे छायावाद के भी विभिन्न पक्षों एवं तत्त्वों का उद्घाटन आंशिक रूप में करती हैं। इसीलिए ये धारणाएँ न तो सर्वांश में त्याज्य हैं और न ही सर्वांश में ग्राह्य हैं अपितु वैज्ञानिक पद्धति से उनका विश्लेषण, संशोधन एवं संश्लेषण करने के अनन्तर ही उन्हें अपनाया जा सकता है। पिछले पृष्ठों में हमने ऐसा ही करने का प्रयास किया है। पर इससे छायावाद के स्थूल गोचर रूप का तो सधान हो गया है पर उसके मूल में निहित सूक्ष्म अगोचर रूप का अनुसधान अभी बाकी है। दूसरे शब्दों में, छायावाद के रूप-रंग एवं प्रवृत्तियों की स्थूल विवेचना तो हो चुकी है किन्तु उसकी अंतरंग सूक्ष्म प्रकृति एवं तत्सम्बन्धी वृत्तियों की मीमांसा किसी व्यापक नियम के आधार पर अभी तक नहीं हुई। जिस प्रकार व्यक्ति की बाह्य प्रवृत्तियों की मीमांसा मनोविज्ञान के किसी सामान्य व्यापक नियम के अनुसार की जाती है तो वे प्रवृत्तियाँ मानव-मन की किसी सामान्य प्रकृति के किसी व्यापक लक्षण से सम्बद्ध दिखाई पड़ती हैं, उसी प्रकार साहित्य की स्थानीय एवं कालिक प्रवृत्तियों की मीमांसा साहित्य-विज्ञान के किसी व्यापक सिद्धान्त के आधार पर करने पर वे किसी निश्चित एवं सर्वमान्य प्रकृति के अंग-रूप में दृष्टिगोचर होती हैं। वस्तुतः हमारा सामान्य ज्ञान वस्तु के बाह्य रूप का ही बोध प्रदान करता है उसके अन्तर्निहित सत्य का उद्घाटन तो विशिष्ट ज्ञान या विज्ञान के द्वारा ही होता है—यह बात छायावाद पर भी लागू होती है।

छायावाद हिन्दी साहित्य के काल-विशेष की विशेष प्रवृत्ति है या वह स्थान-विशेष के प्रभाव से आयातित प्रवृत्ति है अथवा परिस्थिति-विशेष के प्रभाव से उद्बुद्ध प्रवृत्ति

है—ये सब धारणाएँ छायावाद के मूल रूप को उद्घाटित करने की अपेक्षा उसे तिरोहित अधिक करती है। किसी काल, स्थान या परिस्थिति की विशेषता में ही किसी प्रवृत्ति का उद्भव मान बैठने वाले विद्वान् मनोविज्ञान एवं विज्ञान के आधारभूत सिद्धान्त की अवहेलना करते हैं—वह यह है कि प्रवृत्ति के पीछे सदा किसी न किसी वृत्ति या प्रकृति की सत्ता होती है, देश-काल की परिस्थितियाँ किसी वृत्ति एवं प्रकृति के उद्बोधन में सहयोग तो दे सकती हैं किन्तु उसकी स्थानापन्न नहीं बन सकती। जिस प्रकार बीज ही प्रस्फुटित होकर वृक्ष का रूप धारण करता है। उसी प्रकार वृत्ति या प्रकृति का कोई विशेष तत्त्व ही देश-काल की परिस्थितियों से उद्बुद्ध होकर प्रवृत्ति के रूप में व्यक्त होता है। देश-काल की परिस्थितियाँ कितनी ही चलती क्यों न हों वे मूल बीज का स्थान नहीं ले सकती। किसी भी देश या काल में आम की गुठली से नारियल का पौधा प्रस्फुटित नहीं होगा, पर देश-काल की धरती एवं वायु का सपर्क पाये बिना भी वह अस्फुट ही रहेगा। अतः देश-काल एवं परिस्थितियाँ को कम महत्वपूर्ण न मानते हुए भी हमें उन्हें सहयोगी कारण के रूप में ही ग्रहण करना चाहिए, मूल प्रकृति या वृत्ति के अनन्तर ही उनका स्थान मानना चाहिए। अस्तु, वैज्ञानिक दृष्टि से प्रकृति या वृत्ति + देश-काल = प्रवृत्ति।

अभी तक छायावाद को एक प्रवृत्ति के रूप में ही देखा गया है और साथ ही उस प्रवृत्ति की उद्बोधक परिस्थितियों को भी हृदयगम किया गया किन्तु उसमें निहित मूल वृत्ति या प्रकृति को प्रायः उपेक्षित कर दिया गया—फलतः इस दृष्टि से की गयी व्याख्याएँ उसके बाह्य कारणों की ही मीमांसा करती हैं, उसकी आधारभूत शक्ति का पता उनसे नहीं चलता। इस तथ्य को स्पष्ट रूप में ग्रहण करने के लिए हमें साहित्य की वृत्तियों से सम्बन्धित सिद्धान्त को समझना होगा जिसे आगे संक्षेप में प्रस्तुत किया जा रहा है।

साहित्य की आधारभूत वृत्तियाँ एवं तत्सम्बन्धी प्रवृत्तियाँ—साहित्य का सम्बन्ध एक ओर तो मानव-मन की मूल वृत्तियों से है तो दूसरी ओर सामाजिक-सांस्कृतिक प्रवृत्तियों से है, अतः साहित्य की वैज्ञानिक मीमांसा इन दोनों पृष्ठभूमियों को ध्यान में रखकर ही होती है। मनोविज्ञान के अनुसार मानव-मन की तीन आधारभूत वृत्तियाँ हैं—(१) जानना (ज्ञान), (२) अनुभूति या भावना, (३) चेष्टा या क्रिया। यद्यपि ये तीन वृत्तियाँ मूलतः सभी मनुष्यों में विद्यमान हैं फिर भी सर्वत्र और सर्वदा समान रूप में कार्य नहीं करती अर्थात् देश-काल की परिस्थितियों के अनुसार उनमें से एक प्रमुख हो जाती है और अन्य गौण हो जाती है। एक ओर व्यक्ति का व्यक्तित्व उसमें निहित वृत्ति-विशेष की प्रमुखता के अनुसार विकसित होता है तो दूसरी ओर व्यक्तियों के समूह की सामाजिक एवं सांस्कृतिक वृत्तियों एवं प्रवृत्तियों का विकास वृत्ति-विशेष की प्रमुखता के अनुसार होता है इसीलिए प्रसिद्ध सांस्कृतिक इतिहासकार सोरोकिन

ने विश्व की प्राचीन एवं अर्वाचीन सस्कृतियों के तीन प्रमुख भेद किये हैं—(१) विचार-प्रधान, (२) भावना-प्रधान और (३) इन्द्रिय-प्रधान। इनमें क्रमशः ज्ञान, भावना और क्रिया की प्रमुखता होती है। साहित्य में भी मूल वृत्ति एवं सांस्कृतिक प्ररूप के अनुसार ही विशिष्ट प्रवृत्ति का उद्बोधन होता है, जिससे विश्व के समस्त प्राचीन एवं अर्वाचीन साहित्य के तीन रूप निश्चित किये जा सकते हैं—(१) विचार-प्रधान (आदर्श-मूलक), (२) भावना-प्रधान (स्वच्छन्तामूलक) और (३) इन्द्रिय-प्रधान या क्रिया-प्रधान (यथार्थमूलक)। इन्हीं को अंग्रेजी में क्रमशः क्लासिक (Classic), रोमांटिक (Romantic) एवं रीयलिस्टिक (Realistic) कहा जाता है। वस्तुतः व्यापक दृष्टि से विचार करने पर ज्ञात होगा कि विश्वसाहित्य में साहित्यकारों की मूल वृत्तियों एवं सामाजिक—सांस्कृतिक प्रवृत्तियों के अनुसार समय-समय पर आदर्शवादी, स्वच्छन्तावादी एवं यथार्थवादी साहित्य की धाराओं का आवर्तन-प्रत्यावर्तन बराबर होता रहा है, किसी देश और किसी काल में कोई एक वृत्ति प्रमुख हो गयी तो आगे चलकर उसकी प्रतिक्रिया स्वरूप दूसरी और तीसरी वृत्तियाँ क्रमशः उन्मीलित हो गयी हैं। इन वृत्तियों को किसी एक स्थान (देश) और एक काल (युग) की प्रवृत्ति मान कर देखना अपनी दृष्टि को सीमित, विचार-परिधि को सकीर्ण एवं निर्णय को असंगत बनाना है। पर दुर्भाग्य से छायावाद को जो कि वस्तुतः स्वच्छन्तावाद है, इसी सीमित दृष्टि एवं सकीर्ण परिधि से देखा गया; फलतः हम असंगत निर्णयों पर पहुँचे।

उपर्युक्त विवेचन को तालिका रूप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है :

मूल मानसिक वृत्ति	सामाजिक-सांस्कृतिक प्ररूप	साहित्यिक प्रवृत्ति
१. ज्ञानात्मकता	विचार-प्रधानता	आदर्शवादिता।
२. भावात्मकता	भावना-प्रधानता	स्वच्छन्दतावाद।
३. क्रियात्मकता	ऐन्द्रियकता एवं कर्म की प्रधानता	यथार्थवाद।

● भारतीय साहित्य में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों की परम्परा—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जैसे विद्वान् जो कि भारतीय सस्कृति का एक मात्र प्रतिनिधि पुरुषोत्तम राम को मानते थे, इस भ्रान्ति से ग्रस्त थे कि भारतीय सस्कृति सदा आदर्शवादी रही है—इसीलिए उन्होंने मध्यकालीन स्वच्छन्दतावादी प्रेमाख्यानों को, रीतिमुक्त स्वच्छन्दतावादी मुक्तकों एवं आधुनिक स्वच्छन्दतावादी (छायावादी) काव्य को किसी न किसी अभारतीय स्रोत से सम्बद्ध करते हुए उसे फारसी मसनवियों, सूफी साधकों या अंग्रेजी ईसाइयों व पाश्चात्य साहित्यकारों से प्रभावित माना। वस्तुतः यह मान्यता भारतीय सस्कृति के विकास-क्रम एवं स्वरूप के एकांगी व एक पक्षीय बोध पर आधारित है। यदि हम समग्र रूप में भारतीय संस्कृति एवं साहित्य के स्वरूप-विकास पर दृष्टिपात

करें तो इस निष्कर्ष पर पहुँचेंगे कि कालक्रमानुसार आदर्शवाद, स्वच्छन्दतावाद एवं यथार्थवाद तीनों की ही प्रवृत्तियों का उत्थान-पतन हमारी जाति एवं साहित्य के इतिहास में अनेक बार स्वतंत्र प्रेरणा से हुआ है, यह दूसरी बात है कि देश-काल की परिस्थितियाँ एवं बाह्य प्रेरणाएँ इस उत्थान-पतन की गति को मद या तीव्र करने में न्यूनाधिक योग देती रही है। यहाँ संक्षेप में इस तथ्य को भारतीय इतिहास के आधार पर स्पष्ट किया जाता है।

भारतीय सभ्यता, संस्कृति एवं साहित्य का क्रमबद्ध इतिहास वैदिक युग से आरम्भ होता है। ऋग्वेद की प्रारम्भिक ऋचाओं में हम विभिन्न प्रकार की प्रवृत्तियों के दर्शन करते हैं—यम-यमी सवाद में आदर्शवादिता झलकती है तो उर्वशी-पुरुषवा संवाद स्वच्छन्दतामूलक प्रवृत्तियों का द्योतक है। वस्तुतः ये ऋचाएँ विभिन्न युगों में रचित होने के कारण विभिन्न प्रकार की प्रवृत्तियों की द्योतक हैं, फिर भी सामान्य रूप में वैदिक ग्रन्थों का मूल स्वर आदर्शपरक ही है—वहाँ विवाह के अनन्तर वर-वधू के प्रथम समागम एवं पुत्रोत्पत्ति के कारण-कार्य से लेकर जीवन के नाना क्रिया-कलाप दैवी प्रेरणाओं एवं धार्मिक विधि-विधानों पर आधारित हैं। यह आदर्शवाद उपनिषदों में आकर तत्त्ववाद की सूक्ष्मता के रूप में अपनी चरम पराकाष्ठा तक पहुँच जाता है। राम-युग की सभ्यता भी इन्हीं आदर्शवादी प्रेरणाओं से अनुप्राणित है जहाँ विवाह, राज्य-प्राप्ति, पत्नी-त्याग आदि सभी उदात्त धार्मिक क्रियाओं के अंग मात्र हैं। इसीलिए साहित्य के क्षेत्र में रामायण या रामचरित से सम्बद्ध रचनाएँ प्रायः आदर्शवादी रूप को प्रस्तुत करती हैं।

पर राम-युग के अनन्तर हमारी संस्कृति तीव्र गति से स्वच्छन्दतावाद की ओर अग्रसर हुई—महाभारत-कालीन समाज इस स्वच्छन्दतावाद के चरम रूप का प्रतिनिधि है। इसमें विचार, सिद्धान्त या परम्परागत मर्यादाओं के स्थान पर व्यक्ति की भावनाओं का सर्वोपरि महत्त्व है, इसीलिए राजा शान्तनु प्रणय-भावना से प्रेरित होकर धीवर-कन्या सत्यवती को पत्नी रूप में स्वीकार करता है, द्रौपदी के सौंदर्य पर मुग्ध होकर पाँचों पाण्डव बहु-विवाह का नया प्रयोग करते हैं, भीम, अर्जुन, प्रद्युम्न आदि अनार्य कन्याओं से विवाह करते हैं। वस्तुतः विवाह के क्षेत्र में अब कुल, जाति, धर्म के बन्धनों को त्यागकर भावना की स्वच्छन्दता को स्वीकार कर लिया गया। जीवन के अन्य क्षेत्रों में भी स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति प्रमुख दिखाई पड़ती है, इसलिए कृष्ण ने युगानुसार धर्म की नयी व्याख्या—भावना-प्रधान व्याख्या की। जहाँ राम ने तपस्या करते हुए शम्बुक की भावना को न समझकर उसके बाह्य कर्म के आधार पर ही उसे प्राण-दंड दिया वहीं कृष्ण ने कर्म के बाह्य रूप को सर्वथा गौण सिद्ध करते हुए अर्जुन को केवल भावनाओं की शुद्धि के अनुसार कर्म करने का उपदेश दिया। धर्म का भावना प्रधान रूप ही भक्ति मार्ग है।

महाभारतोत्तर युग में हम भारतीय संस्कृति को यथार्थवाद की ओर अग्रसर होते पाते हैं। लगभग छठी शताब्दी ईसा-पूर्व युग तक धर्म, राजनीति, समाज और कला के क्षेत्र में यथार्थोन्मुखी प्रवृत्तियाँ उभरने लगी। जैन और बौद्ध जैसे अनीश्वरवादी धर्मों का उदय और उनमें जन-साधारण की भावनाओं एवं प्रवृत्तियों की स्वीकृति तथा जन-भाषा प्राकृत को माध्यम रूप में अपनाया जाना—इस बात का प्रमाण है कि हमारी धार्मिक चेतना अब आदर्श से यथार्थ की ओर अग्रसर हो रही थी। दूसरी ओर आगे चलकर 'अर्थ-शास्त्र', 'काम-सूत्र', 'चौख्य शास्त्र' जैसे ग्रन्थों की रचना, उनमें कूटनीति, काम-वासना एवं परदारा-नमन तक को स्वीकृत किया जाना और यथार्थोन्मुखता का परिचायक है। साथ ही प्राकृत भाषाओं में रचित साहित्य—मुख्यतः हालकृत 'गाथा सप्तशती' तक भारतीय समाज और साहित्य में यथार्थोन्मुख प्रवृत्तियों का क्रमिक विकास दृष्टिगोचर होता है।

परवर्ती युग में जबकि बौद्धधर्म का प्रभाव न्यून होने लगा तथा हिन्दू धर्म का अभ्युदय होने लगा तो भारतीय संस्कृति में क्रमशः आदर्शवादी एवं स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों का पुनः उन्मीलन होने लगा। स्मृतिकारों ने धर्म और समाज को विधिविधानों में बाँधकर तथा पौराणिकों ने अवतारवाद एवं मूर्तिपूजा की प्रतिष्ठा करके भारतीय समाज को आदर्श की ओर उन्मुख किया। कदाचित् यह प्रक्रिया तीन-चार शताब्दियों तक चलती रही—गुप्त-साम्राज्य के युग में भारतीय आदर्शवादिता पुनः अपनी चरम सीमा पर पहुँच गयी थी। फलतः इसकी प्रतिक्रिया स्वरूप स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों का उन्मीलन होने लगा। 'बृहत्कथा' से लेकर सुवन्धु की 'वासवदत्ता', बाण की 'कादम्बरी' और दंडी के 'दशकुमार-चरित' में हम जिन सामाजिक एवं सांस्कृतिक प्रवृत्तियों का प्रतिबिम्ब देखते हैं—वे शुद्ध स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण की द्योतक हैं। सौंदर्य को ही जीवन की मूल प्रेरणा, धर्म, जाति एवं वंश-परम्परा की रूढ़ियों से मुक्त प्रथम परिचय जन्य उन्मुक्त प्रेम, प्रणय के सम्मुख जीवन के अन्य सभी उद्देश्यों की गौणता, प्रेमी या प्रेमिका की प्राप्ति के लिए ही देश-देशान्तरो की यात्रा अथवा जन्म-जन्मान्तरो तक प्रतीक्षा, स्वप्नलोक में विचरण—ये सब प्रवृत्तियाँ स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण की ही सूचक हैं। आगे चलकर प्राकृत एवं अपभ्रंश में 'कथा', 'चरित्र', 'आख्यान' आदि शीर्षकों से शताधिक ऐसे प्रेमालोक्य लिखे गये जो कि मूलतः रोमांस या स्वच्छन्द प्रेम को लेकर चलते हैं। यह परम्परा दसवीं शती तक अखंड रूप में चलती रहती है।

परवर्ती युग में पुनः भारतीय समाज और साहित्य में यथार्थोन्मुख दृष्टि का विकास दृष्टिगोचर होता है। आदर्शों से दूर, स्वच्छन्दता से मुक्त राष्ट्र क्षुब्ध मनोवृत्तियों सकोर्ण स्वार्थों एवं छिछले अहं से ग्रस्त होकर खड-खड होने लगता है। राष्ट्र के अधिनायकों के जीवन के दो ही लक्ष्य रह जाते हैं—धरती और नारी; जिनकी प्राप्ति के

पहले युद्ध और प्राप्ति के अनन्तर विलासिता का दौर चलता है। धर्म, दर्शन, समाज, नीति-नियम सब रूढ़ियों से ग्रस्त हो जाते हैं। धर्म की ओट में काम और अहं की तुष्टि होने लगती है। ऐसे-ऐसे धर्म संप्रदायों का प्रवर्तन होता है जो कि अपने अनुयायियों को मास, मदिरा, मैथुन आदि के सेवन की पूरी स्वतंत्रता के साथ-साथ भोक्ष या मुक्ति की भी गारंटी देते हैं; सहजयानी बौद्ध, कापालिक; कौल आदि ऐसा ही करते हैं। जैन, वैष्णव आदि संप्रदाय जो कि ऐसा नहीं कर पाते वे कम से कम अपने चरित्र-नायकों के चरित्र में भोग-विलास का पुट देकर सरसता का संचार अवश्य करते हैं। राधा-कृष्ण की प्रेम कहानियों का आविष्कार भी इसी लक्ष्य की पूर्ति के निमित्त हुआ। इस प्रकार धर्म केवल आवरण मात्र रह गया, यथार्थ में वासनाएँ ही प्रमुख हो गयीं। समाज में नारी के सभी अधिकार छीन लिए गये—वह वासना-पूर्ति का साधन-मात्र रह गयी साहित्य में जयदेव जैसे कलाकारों का अवतरण हुआ जो 'दृष्टिस्मरण' और 'विलास-कला का ज्ञान'—दोनों लक्ष्यों की पूर्ति एक ही रचना से करते हुए राधा को नायिका के विभिन्न उदाहरणों के रूप में और उसकी चेष्टाओं व क्रियाओं को कामशास्त्रीय विधियों के नमूने के रूप में प्रस्तुत करते हैं। यथार्थोन्मुखता का यह चरम रूप भारतीय संस्कृति को अधोगति की ओर ले जाने वाला सिद्ध हुआ।

सांस्कृतिक पतन के साथ-साथ ही संस्कृत का भी पतन हुआ और उसके स्थान पर लोक-भाषाएँ प्रतिष्ठित हुईं। हिन्दी-भाषा की साहित्य में प्रतिष्ठा के साथ-साथ उसमें क्रमशः संत-काव्य एवं भक्ति-काव्य का उन्मीलन हुआ। संत-काव्य प्रारम्भ से ही स्वच्छन्दतामूलक आदर्शोन्मुख दृष्टि से प्रेरित था जबकि भक्ति काल पूर्ववर्ती पौराणिक धर्म का नव अभ्युत्थान था। इसमें भी विचार की अपेक्षा भावना की ही प्रमुखता थी फिर भी संत काव्य एवं भक्ति काव्य को हम शुद्ध स्वच्छन्दतावादी दृष्टि से अनुप्राणित नहीं कह सकते। उनमें प्रमुखता आदर्श की ही है, गौण रूप में स्वच्छन्द भावात्मक दृष्टि का भी सम्मिलन है। पर आगे चलकर प्रेमाख्यानों एवं स्वच्छन्द प्रेम मूलक मुक्तकों (घनानन्द, बोधा, आलम आदि) के रूप में शुद्ध स्वच्छन्दतावादी दृष्टि का उन्मीलन एवं विकास हुआ। यद्यपि भारतीय परम्पराओं के सम्यक् ज्ञान के अभाव में प्रेमाख्यानों एवं स्वच्छन्द मुक्तकों को फारसी मसनवियों या सूफी भावनाओं से प्रेरित एवं प्रभावित होने की बात बार-बार कही गयी है जो कि भ्रान्तिपूर्ण है। इस तथ्य का स्पष्टीकरण हमने अपने 'हिन्दी साहित्य का वैज्ञानिक इतिहास' में किया है। यहाँ इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि इन प्रवृत्तियों एवं मुक्तकों में जिस स्वच्छन्द प्रेम का निरूपण हुआ है वह स्वरूप एवं प्रवृत्तियों की दृष्टि से बहुत-कुछ वही है जो बहुत पूर्व 'वृहत्कथा', 'वासवदत्ता', 'कादम्बरी', 'दशकुमार चरित', 'लीलावती', 'सुदर्शन-चरित' आदि में निरूपित हो चुका था। अतः इसे अभास्य स्रोतों पर आधारित मानना दृष्टि-दोष ही है।

इन स्वच्छन्दता मूलक काव्य के परिपार्श्व में दूसरी और रीतिबद्ध शृंगारी काव्य एवं प्रशंसा-मूलक वीर काव्य विकसित हुआ जो मूलतः यथार्थोन्मुख प्रवृत्तियों का प्रतिनिधित्व करता है। राधा-कृष्ण के नाम पर शृंगारिक प्रवृत्तियों की अभिव्यक्ति, नायिका-भेद एवं काव्य-शास्त्र के बहाने काम-चर्चा, काव्य रचना के माध्यम से आश्रय-दाताओं की तुष्टि और उससे धन-प्राप्ति—ये सब मूलतः काम, अह और अर्थ की प्रेरणाओं के सूचक हैं। इस प्रकार तथा कथित 'रीति-काव्य' के रूप में मध्यकालीन यथार्थोन्मुखता अपने चरम रूप में दृष्टिगोचर होती है। यथार्थोन्मुखता की यह धारा भी अन्त में मुगल साम्राज्य की परम्परा के उच्छेद एवं अंग्रेजी राज्य की प्रतिष्ठा के साथ-साथ समाप्त होती है।

आधुनिक युग का आरम्भ भारतेन्दु युगीन आदर्शोन्मुखी सरल भावात्मकता की प्रवृत्तियों के रूप में होता है, तथा द्विवेदी-युग तक आते-आते यह आदर्शोन्मुखता सुदृढ़ आदर्शवाद में परिणत हो जाती है। ब्रह्म समाज, आर्य समाज, राम-कृष्ण मिशन आदि इस आदर्शवादिता के मूलाधार थे तो दूसरी ओर स्वराज्य-आन्दोलन भी हमें यथार्थ जीवन के क्षुद्र स्वार्थों से ऊपर उठाकर किसी व्यापक राष्ट्रीय आदर्श की ओर अग्रसर कर रहा था। फिर भी उसी के परिपार्श्व में अन्तर्मुखी कल्पनाशील भावुक युवक कवियों का एक ऐसा वर्ग भी पनप रहा था जिसकी मूल प्रकृति एवं अन्तश्चेतना शुष्क आदर्शवादिता की अपेक्षा तरल स्वच्छन्दता की ओर उन्मुख थी। देश-विदेश के रोमानी साहित्य एवं सौन्दर्य और प्रेम की मधुर कल्पनाएँ ही इनकी मूल प्रकृति एवं अभिरुचि के अधिक अनुकूल थी। साहित्य के क्षेत्र में आदर्शों का बखान वार-बार हो चुका था—अतः ऐसी स्थिति में स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों का उन्मीलन एवं विकास होना सहज स्वाभाविक था। इन्हीं प्रवृत्तियों को 'छायावाद' का नाम दिया गया। वस्तुतः यह 'छायावाद' 'स्वच्छन्दतावाद' ही था, पर दुर्भाग्य से एक भ्रान्तिपूर्ण नाम चल पड़ा जो आज भी प्रचलित है। इस स्वच्छन्दतावाद की भी प्रतिक्रिया आगे सामाजिक यथार्थवाद (प्रगतिवाद) एवं व्यक्तिपरक यथार्थवाद (प्रयोगवाद) के रूप में हुई जिसका परिचय यहाँ अनावश्यक है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों का उन्मीलन भारतीय साहित्य में अनेक बार हुआ है। ऋग्वेद के उर्वशी-पुरुषवा सम्वाद में, महाभारत के 'नल-दमयन्ती' उपाख्यान में तथा अन्य प्रेमकथानों में, 'हरिवंश-पुराण' एवं 'विष्णु-पुराण' के प्रद्युम्न-प्रभावती, उषा-अनिरुद्ध प्रकरण में, प्राकृत की 'वृहत्कथा' एवं संस्कृत की 'वासवदत्ता' 'कादम्बरी' 'दशकुमार-चरित' में अपभ्रंश के 'चरित' संज्ञक जैन-प्रबन्धों में, हिन्दी के मध्यकालीन प्रेमख्यानो एवं स्वच्छन्द प्रेममूलक मुक्तकों में तथा आधुनिक युग के छायावादी काव्य में स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति उन्मीलित व विकसित हुई है।

महाभारत से लेकर छायावाद तक के सभी स्वच्छन्दतामूलक काव्यों में निम्नांकित प्रवृत्तियाँ समान रूप में दृष्टिगोचर होती हैं—

- सौन्दर्य की प्रेरणा से विवाह-पूर्व प्रेम ।
- प्रेम के क्षेत्र में कुल, समाज और धर्म की मर्यादाओं का तिरस्कार ।
- प्रणय-स्वप्नों की पूर्ति के लिए सघर्ष ।
- मरणोत्तर स्वर्गीय जीवन एवं धरती के यथार्थ जीवन की चिन्ताओं एवं समस्याओं से मुक्ति ।
- प्राकृतिक सौन्दर्य से परिपूर्ण काल्पनिक ससार में विचरण ।
- विषय-वस्तु में यथार्थ की अपेक्षा कल्पना की प्रमुखता ।
- तथ्यों एवं विचारों की अपेक्षा भावना पर अधिक बल ।
- शैली में लाक्षणिकता एवं वैचित्र्य की प्रमुखता ।

अवश्य ही ये प्रवृत्तियाँ युग-भेद के अनुसार विभिन्न परिवेशों में प्रस्फुटित हुई हैं—उनकी स्थूल सामग्री एवं बाह्य रूप-रेखा में परस्पर अन्तर आ गया है तथा साथ ही विभिन्न सामयिक प्रवृत्तियाँ भी उनमें घुल-मिल गयी हैं, फिर भी मूल चेतना या वृत्ति सब में एक ही है—जिसे संक्षेप में तीन शब्दों में बताया जा सकता है—स्वच्छन्दता, भावना और कल्पना अतः छायावाद को भी इसी परम्परागत स्वच्छन्दतामूलक प्रवृत्ति के ही नव अभ्युत्थान एवं सहज प्रस्फुटन के रूप में स्वीकार करना उचित होगा । उस पर देश-काल की विभिन्न परिस्थितियों एवं प्रवृत्तियों का प्रभाव है, जिससे स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति प्रस्फुटित, पल्लवित एवं फलित हुयी, पर मूलतः उसे कवियों के विशिष्ट व्यक्तित्व की मूल भूत चेतना या अन्तःचेतना ने सहज स्वाभाविक रूप में ही ग्रहण करना चाहिए । बीज में वृक्ष के रूप में परिणत होने की क्षमता होते हुए भी परिस्थितियों की प्रतिकूलता के कारण वह अस्फुट या अविकसित रह सकता है, पर फिर भी यदि वह अनुकूल परिस्थितियों में वृक्ष के रूप में परिणत होता है तो उसके फल, फूल और पत्तों के गुण-अवगुणों का उत्तरदायी बहुत-कुछ अंशों में आधारभूत बीज को ही मानना होगा । परिस्थितियों का महत्त्व केवल मूल शान्ति के मार्ग में सहयोग या अवरोध उत्पन्न करने की दृष्टि से ही है, इससे अधिक नहीं ।

● छायावाद का विकास-क्रम—जैसा कि उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है, वैज्ञानिक दृष्टिकोण के अनुसार छायावाद के मूल में स्वच्छन्दता की सहज वृत्ति थी जो कि इस वाद के प्रवर्तक कवियों की अन्तःचेतना में नैसर्गिक रूप में विद्यमान थी । प्रसाद, पत, निराला, महादेवी प्रभृति कवियों के व्यक्तित्व के विश्लेषण से ज्ञात होता है कि ये सभी मूलतः अन्तर्मुखी स्वभाव के व्यक्ति थे, प्रसाद और पत सदा जन-भीरु रहे, भीड़-भाड़ से दूर एकान्त में या प्रकृति की गोद में जीना इन्हें प्रिय रहा है । निराला विद्रोही होते हुए भी सासारिक जीवन में पूर्णतः असफल रहे—आर्थिक दृष्टि से । महादेवी ने भी

गार्हस्थ्य जीवन के बन्धनों को अस्वीकार कर दिया। अन्तर्मुखी व्यक्ति चेतना के बाह्य स्तर पर जितना मौन और शान्त होता है आन्तरिक स्तर पर उतना ही विद्रोही एवं अशान्त होता है। दूसरे उनके व्यक्तित्व में विचार और तथ्य की अपेक्षा सबदेना और कल्पना की प्रमुखता रहती है, अस्तु, इनके व्यक्तित्व में ही वे सब मूल प्रवृत्तियाँ विद्यमान थीं जो कि परिस्थितियों की प्रेरणा से स्वच्छन्दतामूलक प्रवृत्तियों के रूप में व्यक्त हुईं।

छायावाद की मूल वृत्ति—स्वच्छन्दता—किन परिस्थितियों के प्रभाव से प्रस्फुटित या अभिव्यक्त हुई, इस सम्बन्ध में विद्वानों में परस्पर मत-भेद है किन्तु हमारे विचार में रवीन्द्र की 'गीताजलि' को नोबल-पुरस्कार मिलने की घटना (१९१३ ई०) ही एक ऐसा प्रत्यक्ष कारण है जिसने भारतीय भाषाओं के अनेक युवा कवियों का ध्यान आकृष्ट कर लिया। अन्ततः 'गीताजलि' में ऐसी क्या बात है जिससे कि उसे विश्व का सबसे बड़ा सम्मान मिला—यह जिज्ञासा सहज ही नये कवियों के मन में उद्भूत हुई। फलतः नवयुवा कवियों द्वारा 'गीताजलि' के मूल या अनूदित रूप का गभीर अनुशीलन होने लगा तथा जिन कवियों की मूल प्रवृत्ति इसके अनुकूल थी, उनकी भाव-धारा उसी भाँति वह निकली जिस प्रकार बर्फ पर उष्णता का प्रभाव पड़ने पर वह जल-धारा बन कर वह निकलती है। 'गीताजलि' का अध्ययन सैकड़ों कवियों ने किया होगा फिर भी वे सभी छायावादी कवि नहीं बने—इसका कारण यह है कि जिनकी मूल वृत्ति में ही 'गीताजलि' के अनुकूल तत्त्व विद्यमान थे उन्हीं में छायावादी प्रवृत्तियों का प्रस्फुटन संभव था। धूप के प्रभाव से बर्फ ही जल में परिवर्तित होगी, लकड़ी या पत्थर नहीं—यही बात इन कवियों पर लागू होती है।

छायावाद के उन्मीलन में रवीन्द्र के प्रभाव को स्वयं छायावादी कवियों—पत, निराला, महादेवी प्रभृति—ने भी निःसकोच रूप में स्वीकार किया है। श्री पत लिखते हैं—'कवीन्द्र रवीन्द्र भारतीय पुनर्जागरण के अग्रदूत बन कर आये। 'कवीन्द्र के युग' में जो महान् प्रेरणा हिन्दी काव्य-साहित्य को मिली, वह वास्तव में छायावाद के रूप में विकसित हुई।' (गद्य पथ-पृ० १५१) इसी का अनुमोदन करते हुए निराला ने स्वीकार किया है—'रवीन्द्र नाथ द्वारा बंग-भाषा को वह जीवन मिलता है। उनकी अकेली शक्ति बीस कवियों का जीवन तथा इन्द्रजाल लेकर साहित्य के हृदय-केन्द्र से निकली और फैली। हिन्दी में छायावादी कहलाने वाले कवियों से इसका श्री गणेश हुआ।' (प्रबन्ध-पद्म) महादेवी की भी यही मान्यता है कि '...विशेषतः बंगला से उन्हें जो मिला वह तत्त्वतः भारतीय ही था क्योंकि रवीन्द्र स्वयं भारतीय सस्कृति के प्रथम प्रहरी हैं।' अस्तु, इसमें कोई सदेह नहीं है कि हिन्दी के छायावादी काव्य के प्रस्फुटन में योग देने वाला सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण स्रोत रवीन्द्र का काव्य है।

छायावाद की प्रारम्भिक प्रवृत्तियों का स्वरूप भी बहुत-कुछ 'गीताजलि' के

अनुसार है। 'गीतांजलि' में मुख्यतः उदात्त प्रेम, रहस्यानुभूति, प्रकृति का सजीव रूप में अकन, वेदना की छाया, वैयक्तिक अनुभूतियों के रूप में कथ्य, कोमल, मधुर गीति शैली—आदि प्रवृत्तियाँ दृष्टिगोचर होती हैं। ये सभी प्रवृत्तियाँ न्यूनाधिक मात्रा में प्रारम्भिक छायावाद में दृष्टिगोचर होती हैं। वस्तुतः 'गीतांजलि' में प्रणयानुभूतियों को भले ही वे लौकिक हो या अलौकिक, अत्यन्त उदात्त गभीर एवं पवित्र रूप दिया गया है—अतः वे सर्वत्र ही रहस्याभास और रहस्यवाद से सम्बद्ध दिखाई पड़ती हैं। छायावाद में भी प्रारम्भ में इसी प्रवृत्ति की प्रमुखता थी कदाचित् इसीलिए प्रारम्भिक आलोचकों ने छायावाद और रहस्यवाद को एक ही मान लेने की भूल की।

पर आगे चलकर छायावाद केवल रवीन्द्र की सीमाओं तक ही सीमित नहीं रहा—वह स्वतंत्र गति से आगे बढ़ता हुआ, राह में पड़ने वाली अनुकूल-प्रतिकूल स्थितियों से कुछ ग्रहण करता हुआ और कुछ त्यागता हुआ विकसित हुआ। जैसा कि कवियों की अनेक स्वीकारोक्तियों एवं आलोचकों के विश्लेषण से ज्ञात होता है, इन कवियों की प्रेरणा का दूसरा प्रमुख आधार अंग्रेजी के रोमांटिक या स्वच्छन्दतावादी कवियों—वर्ड्सवर्थ, कीट्स, शैले आदि का काव्य रहा है। इन कवियों में रहस्यवाद कम और मानवी-सौंदर्य, लौकिक प्रेम, विरह अधिक है तथा इनकी शैली में मानवीकरण, प्रतीकात्मकता, लाक्षणिकता आदि की प्रवृत्तियाँ भी प्रमुख हैं—अतः ये प्रवृत्तियाँ भी हिन्दी के छायावादियों में उन्मीलित हुईं। वैसे देखा जाय तो मध्यकालीन स्वच्छन्द कवि घनानन्द, बोधा आदि में भी इनमें से बहुत-सी विषयगत एवं शैलीगत प्रवृत्तियाँ दृष्टिगोचर होती हैं—अतः इनका स्वच्छन्दता की मूल प्रवृत्तियों—भावात्मकता एवं कल्पना की प्रधानता—से नैसर्गिक सम्बन्ध ही स्वीकार करना चाहिए। स्वच्छन्दतावादी चेतना अपनी भाव-प्रवणता एवं कल्पनात्मकता के कारण सहज ही प्रवृत्तियों में व्यक्त होती है, यह दूसरी बात है कि परिस्थितियों एवं प्रेरणा-स्रोतों की अनुकूलता या प्रतिकूलता के कारण उस अभिव्यक्ति का मार्ग व्यापक या संकीर्ण हो जाता है। फिर भी अंग्रेजी के स्वच्छन्दतावादी काव्य के अनुकूल प्रभाव से इन कवियों का रहस्याभास अधिकाधिक लौकिकता—प्राकृतिक सौन्दर्य एवं नारी-प्रेम की ओर उन्मुख होता गया। दूसरे, द्विवेदी-युग के आलोचकों के विरोध का सामना करने के लिए भी अपेक्षित मनोबल एवं काव्य-शास्त्रीय आधार इन्हें अंग्रेजी के कवियों द्वारा ही प्राप्त हुआ। वे जानते थे कि उनका विरोध उसी भाँति हो रहा है जिस भाँति अंग्रेजी के स्वच्छन्द कवियों का हुआ था तथा अन्त में उन्हें उन्हीं की भाँति प्रतिष्ठा भी प्राप्त होगी। स्वच्छन्दतावादी काव्य के पक्ष में बने-बनाये तर्क और सिद्धान्त भी इन्हें वही से प्राप्त हो गये। अतः कहना चाहिए कि अंग्रेजी के स्वच्छन्दतावादी काव्य ने इन कवियों को एक व्यापक एवं सुदृढ आधार प्रदान किया।

छायावादी कवियों का तत्कालीन राष्ट्रीय चेतना एवं स्वराज्य-आन्दोलन से

भी प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष सम्बन्ध अवश्य है पर उस सम्बन्ध का स्वरूप क्या है—इस सम्बन्ध में अनेक विवादास्पद धारणाएँ प्रचलित हैं। कुछ विद्वानों के विचार से हिन्दी के छायावादी कवि स्वराज्य आन्दोलन से विमुख थे, उसके प्रति उदासीन थे तो कुछ के विचार से उस समय स्वराज्य-आन्दोलन विफल हो गया था, अतः उससे उत्पन्न निराशा से ये कवि ग्रस्त थे तो दूसरी ओर कतिपय आलोचकों के विचार से उनमें राष्ट्रीयता की प्रवृत्ति विद्यमान थी जो प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों में व्यक्त हुई है। एक अन्य मत के अनुसार ये राष्ट्रीयता की सकीर्ण चेतना की अपेक्षा अन्तर्राष्ट्रीयता की व्यापक भावना से अनुप्राणित थे—अतः इनमें राष्ट्रीयता की सीमाएँ ढूँढना अनुचित है। हमारे विचार से ये सभी मत आंशिक सत्य के द्योतक हैं जिन्हें सर्वांश में ग्रहण नहीं किया जा सकता है। यह कहना कि ये तत्कालीन राष्ट्रीय चेतना एवं स्वराज्य आन्दोलन से जरा भी प्रभावित नहीं थे, ठीक नहीं; पर उस युग की अनेक ऐसी घटनाओं को—जैसे जलियाँ-वाला काण्ड, भगतसिंह की फाँसी, साइमन बहिष्कार, गाँधी की डाढ़ी-यात्रा—विल्कुल चित्रित न करना एक विशेष आश्चर्य की बात है। इन घटनाओं ने भारत के जनमानस को बड़ी गहराई से आन्दोलित कर दिया था, अतः इनसे इन सवेदनशील कवियों का अप्रभावित रहना अस्वाभाविक लगता है। अवश्य ही ये प्रभावित हुए होंगे पर अपने अन्तर्मुखी स्वभाव, सामाजिक भीरुता एवं राजनीतिक परिस्थितियों के कारण ये उसे व्यक्त नहीं कर पाये। प्रकृति की गोद में प्रेयसी के ध्यान में तल्लीन कवि को यह पसन्द नहीं था कि वह कोई ऐसी बात कहे जिसके कारण पुलिस उसके घर का द्वार खटखटाए और उसे ले जाकर जेलखाने की कोठरियों में बन्द कर दे! कोमल तन एवं मधुर प्राण वाले छायावादी कवि ऐसी कठोर परिस्थितियों का सामना करना तो दूर उसकी कल्पना से भी भय खाता था। फिर भी राजनीतिक द्रोह की सीमा से बाहर रहते हुए अतीत के माध्यम से राष्ट्रीय गौरव के जागरण में वह जो योग दे सकता था, उसका प्रयास अवश्य उसके द्वारा हुआ। वैसे भी छायावादी कवि वर्तमान की अपेक्षा अतीत और भविष्य में ही रहना अधिक पसन्द करता था।

यह कहना कि उस समय स्वराज्य आन्दोलन के विफल हो जाने से उत्पन्न निराशा से ये कवि ग्रस्त थे—सर्वथा अनुपयुक्त है। सन् १९०९ से लेकर १९४२ तक अनेक ऐसी दुर्भाग्यपूर्ण राजनीतिक घटनाएँ और दुर्घटनाएँ हुईं जिनसे भारत का जनमानस बार-बार थर्रा गया! पर इन दुर्घटनाओं और काण्डों से भारतीय चेतना न तो सीमित, दुर्बल या अशक्त हुई अपितु क्रमशः आधिकाधिक व्यापक एवं सशक्त होती गयी—हत्याकाण्डों एवं फाँसियों ने भले ही कुछ महान् व्यक्तियों के प्राण ले लिये हों पर उससे स्वराज्य आन्दोलन की आग शान्त होने के स्थान पर और अधिक तेज हुई—अतः हमारे विचार में यह मानना कि स्वतंत्रता-प्राप्ति से पूर्व स्वराज्य आन्दोलन किसी

भी समय विफल हो गया था और उससे निराशा उत्पन्न हो गयी थी—उचित प्रतीत नहीं होता ।

हमारे यहाँ राष्ट्रीयता की धारणा कभी भी उस रूप में विकसित नहीं हुई जो कि अन्तर्राष्ट्रीयता की विरोधी या अवरोधक हो । विवेकानन्द, अरविन्द, गाँधी ने हमें राष्ट्रीयता का जो बोध दिया वह अन्तर्राष्ट्रीयता का अंग था—वह हमें व्यापकता की ओर ही अग्रसर करता था—ऐसी स्थिति में यह सोचना कि छायावादी कवियों की राष्ट्रीयता एव अन्तर्राष्ट्रीयता परस्पर-विरोधी थी, एक के कारण दूसरी का उन्मीलन न हो सका, उचित प्रतीत नहीं होता । ऐसी स्थिति में यह बात भी स्वीकार्य नहीं है कि अपनी अन्तर्राष्ट्रीयता के कारण इन कवियों ने राष्ट्रीयता की अवज्ञा की ।

अस्तु, संक्षेप में कहा जा सकता है कि छायावादी कवियों की मूल चेतना, राष्ट्रीयता के अनुकूल होती हुई भी वह व्यक्तित्व की अन्तर्मुखता, जन-भीरुता, एव सामयिक परिस्थितियों व राजनीतिक उत्पीड़न की कठोरता सहन करने की अक्षमता के कारण ही उसमें प्रत्यक्ष रूप में—विशेषतः स्वराज्य-आन्दोलन में—प्रवृत्त न हो सकी । युगीन चेतना के सदर्थ में छायावादी कवियों की यह सबसे बड़ी दुर्बलता या सीमा मानी जा सकती है । जिस समय स्वराज्य-प्राप्ति के लिए राष्ट्र के अनगिनत युवक शहीद हो रहे थे, उस समय इन कवियों का पेड़-पौधों की छाया या किसी युवती वाला के आँचल की ओट में दुबक जाना—छायावादी कवियों के माथे पर बहुत बड़ा कलक है । 'जब रोम जल रहा था तो नीरो बाँसुरी बजा रहा था'—यह कहावत अनेक छायावादी कवियों पर भी लागू होती है । इतिहास उन्हें इसके लिए क्षमा नहीं कर सकता ।

भारतीय वेदान्त—विशेषतः विवेकानन्द एव अरविन्द की व्याख्याओं—का प्रभाव भी प्रमुख छायावादी कवियों पर दृष्टिगोचर होता है । इस प्रभाव ने एक ओर तो उनकी रहस्योन्मुखता की प्रवृत्ति को दृढ़ किया तो दूसरी ओर उन्हें भारतीयता, आध्यात्मिकता एव विश्व-बन्धुत्व के गुणों से भी विभूषित किया । द्विवेदी युगीन साहित्यकारों द्वारा आरोपित अनेक आक्षेपों—विदेशीपन, छिछलापन, अनैतिकता, उच्छृङ्खलता आदि से सम्बन्धित—के निराकरण में भी इन गुणों से सहायता मिली । दूसरी ओर बौद्धमत के प्रभाव ने इन्हें अतीत की गरिमा, अन्तर्राष्ट्रीयता, मानवतावाद, विश्व-मैत्री, करुणा और दुःखवाद का भी बोध प्राप्त हुआ + अतः वेदान्त और बौद्ध मत छायावाद के पूरक सिद्ध हुए ।

इस प्रकार छायावाद अपने प्रथम उत्थान में अपनी मूल चेतना के अनुसार अनेक स्रोतों से प्रेरणा और बाधा ग्रहण करता हुआ क्रमशः अनेक दिशाओं की ओर अग्रसर हुआ । संक्षेप में विभिन्न स्रोतों से प्राप्त प्रेरणाओं का स्पष्टीकरण इस प्रकार किया जा सकता है—

छायावाद को विभिन्न स्रोतों से प्राप्त प्रेरणाएँ एवं प्रवृत्तियाँ

- निजी व्यक्तित्व एवं अतश्चेतना से >
 - १. स्वच्छन्ता की वृत्ति
 - २. भावुकता या संवेदनशीलता
- रवीन्द्र और उनकी 'गीताजलि' से >
 - ३ कल्पना-प्रियता
 - ४ प्रेम का उदात्त रूप
 - ५. रहस्योन्मुखता
 - ६ प्रकृति की सजीवता
 - ७. वेदना की छाया
 - ८. गीति शैली
- अंग्रेजी के स्वच्छन्दतावादी काव्य से >
 - ९ मानवी सौन्दर्य व प्रेम
 - १०. वैयक्तिकता
 - ११. प्रकृति से अतिशय प्रेम
 - १२. शैली में मानवीकरण
 - १३. प्रतीकात्मकता
 - १४ लाक्षणिकता
 - १५ भाषा की कोमलता
- तत्कालीन राष्ट्रीय चेतना एवं स्वराज्य आन्दोलन से >
 - १६. प्राचीन भारत के गौरव का चित्रण
- वेदान्त-दर्शन से >
 - १७ रहस्योन्मुखता में दृढता (रहस्यवाद)
- बौद्ध दर्शन से >
 - १८ मानवतावाद
 - १९ विश्वमैत्री
 - २०. करुणा की भावना
 - २१ दुःखवाद

वैसे इनके अतिरिक्त विभिन्न कवियों के सदर्थ में अन्य स्रोतों की भी चर्चा की जा सकती है, जैसे—प्रसाद के संदर्भ में शैव-दर्शन की या पत के सदर्थ में अरविन्द दर्शन की, पर सामान्य रूप में ये गौण हैं, अतः इनकी चर्चा यहाँ करना आवश्यक नहीं है।

छायावाद का विघटन—छायावाद अपने प्रस्फुटन काल (१९१३ ई०) से लेकर १९२७ ई० तक क्रमशः अधिकाधिक संगठित, विकसित एवं व्यापक होता गया—इस काल तक इसे उपर्युक्त स्रोतों से नयी-नयी प्रेरणाएँ और प्रवृत्तियाँ प्राप्त हुई जिन्हें ग्रहण करता हुआ यह अधिकाधिक पुष्ट एवं शक्तिशाली होता गया। पर १९२७ ई०

के अनन्तर इसमें हम एक ऐसा परिवर्तन-क्रम देखते हैं जो कि इसकी ह्लासोन्मुखता एवं विघटनात्मकता का सूचक है। जिन प्रवृत्तियों का पहले क्रमशः सगठन हुआ था, अब वे बिखरती हुई या अलग होती हुई दृष्टिगोचर होने लगती हैं। प्रसाद का स्वच्छन्द प्रेम क्रमशः अधिकाधिक दार्शनिकता एवं आध्यात्मिकता से अनुस्यूत होता हुआ 'कामायनी' तक पहुँचते-पहुँचते शैव दर्शन की सुदृढ़ भूमि पर विशुद्ध रहस्यवादी रूप धारण कर लेता है। दूसरे शब्दों में, झरना, लहर और प्रेम-पथिक का स्वच्छन्दतावादी कवि कामायनी में आकर आदर्शवाद से समन्वित हो जाता है। इसका अर्थ यह नहीं है कि वे स्वच्छन्दतावाद से विमुख हो गये—अपितु यह है कि उनका स्वच्छन्दतावाद ही आदर्शवादी प्रवृत्तियों से अनुप्राणित हो गया। जिस प्रकार प्रेमचन्द के आदर्शवाद को यथार्थोन्मुख आदर्शवाद कहा जाता है वैसे ही 'कामायनी' के स्वच्छन्दतावाद को 'आदर्शोन्मुख स्वच्छन्दतावाद' कहा जा सकता है। इसके विपरीत पत का स्वच्छन्दतावाद आदर्श के स्थान पर यथार्थ की ओर अग्रसर होता है। 'वीणा' में जो कवि प्रकृति की मधुर छाया के सम्मुख वालाओं के सौन्दर्य-जाल को सरलता से ठुकरा चुका था, 'वही अब 'गुंजन' में भावी पत्नी की प्रतीक्षा में खोया हुआ, प्रकृति की रंगीनी एवं फूलों की मुस्कुराहट में अपनी प्रेयसी के रंग-रूप एवं मुस्कान की प्रतिच्छाया देखता है। 'युगान्त' 'युगवाणी' आदि में पत अधिकाधिक यथार्थोन्मुख होते गये हैं। पर पत की चंचल प्रकृति कभी भी एक स्थल और एक दिशा में स्थिर नहीं रही अपितु वे आगे चलकर यथार्थ-वाद की सीमाओं को लाँघते हुए आदर्शोन्मुखता की ओर अग्रसर होते हैं। अरविन्द दर्शन से प्रभावित उनकी विभिन्न रचनाएँ इसी आदर्शोन्मुखता की द्योतक हैं। इस प्रकार पत का स्वच्छन्दतावाद क्रमशः यथार्थोन्मुखता एवं आदर्शोन्मुखता की ओर अग्रसर होता है। यही बात एक सीमा तक निराला में मिलती है। वे प्रारम्भ में स्वच्छन्दतावादी थे पर आगे चलकर कभी यथार्थ और कभी आदर्श के द्वन्द्व से ग्रस्त दिखाई पड़ते हैं। वस्तुतः पत किसी सीमा तक परिवर्तित मार्ग और दिशा के साथ अपनी गति की सगति बिछाने में प्रायः सफल रहे—छोड़े हुए मार्ग और अपनाये गये नये मार्ग के बीच द्वन्द्व या भटकाव उनमें बहुत कम मिलता है जब कि निराला एक ही मार्ग दो दिशाओं के बीच द्वन्द्व-रत दिखाई देते हैं। इसीलिए वे 'तुलसीदास' जैसी आदर्शोन्मुख एवं 'कुतुरमुत्ता' जैसी यथार्थोन्मुख रचनाएँ एक ही माथ प्रस्तुत करने हुए दिखाई पड़ते हैं।

महादेवी का काव्य-क्षेत्र में प्रवेश लगभग उसी समय हुआ जब कि छायावाद आने विराम की सीमा तक पहुँच कर विघटन और हलाम की ओर अग्रसर होने लगा था। यद्यपि महादेवी की छायावादी चेतना का विस्तृत विश्लेषण हम अन्यत्र करेंगे पर यहाँ संक्षेप में उनका ही निर्देश करना पर्याप्त होगा कि वे प्रारम्भ से ही अध्यात्मवादी, रहस्यवादी एवं आदर्शवादी प्रेरणाओं से अनुप्राणित रही तथा अपने काव्य-रचना-काल

मे वे स्थिर एवं सुदृढ़ गति से अपनी मूल दिशा की ओर ही अग्रसर रही। अस्तु, महादेवी को शुद्ध आदर्शोन्मुखी स्वच्छन्दतावादी कवयित्री कहना उचित होगा। वस्तुतः उनमें कहीं-कहीं आदर्शवाद स्वच्छन्दतावाद से भी प्रमुख है, अतः उन्हें स्वच्छन्दतोमुखी आदर्शवादी कहना अधिक ठीक होगा।

अस्तु, १९२७ से १९३६ तक हिन्दी का स्वच्छन्दतावाद अनेक दिशाओं की ओर अग्रसर होता हुआ निरन्तर विघटित हो रहा था। पर १९३६-३७ में प्रगतिवाद आन्दोलन के उन्मेष ने छायावाद के दुर्बल एवं निस्तेज प्राणों को गहरी क्षति पहुँचायी। यदि यह आन्दोलन जो कि स्वच्छन्दतावाद के विरोधी यथार्थवाद की चेतना से अनुप्राणित था, छायावाद के संगठन-काल में आया होता तो वह कभी इसे इतनी क्षति न पहुँचा पाया होता। पर इसका आविर्भाव उस समय हुआ जबकि छायावाद अपनी प्रौढ़ावस्था की चरम सीमा तक पहुँच कर बहुत-कुछ शिथिल हो चुका था—इसीलिए अनेक छायावादी कवि जिनकी आस्थाएँ दुर्बल एवं प्रवृत्तियाँ चंचल थी—तुरन्त ही नये धर्म में दीक्षित होकर उसके स्वर में स्वर मिलाने लगे। इससे छायावाद को एक लाभ भी हुआ—अनेक ऐसे कवि जो मूलतः स्वच्छन्दतामूलक वृत्तियों से युक्त न थे, केवल युग की देखा-देखी छायावादी स्वर उच्चरित करने लगे थे, शीघ्र ही उससे अलग हो गये, छँट गये। ऐसी स्थिति में सच्चे छायावादी ही इस क्षेत्र में टिके रह सके।

छायावाद और प्रगतिवाद का द्वन्द्व लगभग १९४२ तक सशक्त रहा। अवश्य ही एक बार ऐसा लगा कि प्रगतिवाद छायावाद को सदा के लिए शान्त कर देगा। स्वयं छायावादी कवियों में से अनेक ने उसे मृत घोषित कर दिया तथा अनेक नूतन आलोचक उसकी शव-परीक्षा करके उसकी मृत्यु के कारणों का अनुसन्धान करते हुए परस्पर-विरोधी रिपोर्टों से हिन्दी-जगत् को चौकाने में लग गये। पर फिर भी, यदि आलोचक खुली आँख से वर्तमान के जीवित छायावादी स्वरों को देख सके तथा उनकी मूल चेतना को पहचान सके तथा हमारे इतिहासकार नये युग पर नया लेविल लगा कर शताधिक कवियों के अस्तित्व को गौण न कर दें तो ज्ञात होगा कि १९४२ के बाद भी छायावाद अपनी मूल शक्ति के साथ जीवित है। जब किसी भी वाद या संप्रदाय पर बाहरी आक्रमण होता है तो उसकी आन्तरिक शक्ति एवं सोई हुई क्षमताएँ जाग्रत हो उठती हैं—फलतः जब तक उसमें प्राण शेष रहते हैं वह अपेक्षाकृत अधिक सचेत एवं सक्रिय रूप में उद्बोधित हो उठता है। यही बात छायावाद पर लागू होती है। निश्चय ही इस द्वन्द्व-काल में दुर्बल छायावादी और नकली छायावादी उसके क्षेत्र से पलायन कर गये, उनमें से अनेक विरोधी दल में भी जा मिले, तथा उसके अनेक ऐसे पक्ष एवं प्रवृत्तियाँ जो कि छायावाद को बाह्य स्रोतों से प्राप्त हुई थी विभक्त एवं खंडित हो गईं, फिर भी वह अपने मूल रूप में जीवित रहा। द्वन्द्व ने उसको सीमित एवं संतुलित ही किया, अपनी सफलता के कारण वह पूर्णतः नष्ट नहीं हुआ।

सन् १९४२ के अनन्तर एक नये आन्दोलन—प्रयोगवाद—का प्रवर्तन हुआ जो कि छायावाद और प्रगतिवाद दोनों का सामान्य शत्रु था । इस स्थिति से छायावाद—प्रगतिवाद के पारस्परिक द्वन्द्व व विरोध का शमन हुआ तथा वे अलग-अलग प्रयोग-वाद से निपटने में लग गये । वस्तुतः प्रारम्भ में छायावादियों को प्रयोगवाद से विशेष चिन्ता नहीं हुई—अतः एक प्रकार से उन्हें बाह्य विरोध एवं द्वन्द्व से मुक्ति ही मिली । यही कारण है कि परवर्ती युग में छायावादी कवियों को पुनः शान्त एवं धीर गति से अपनी दिशा की ओर अग्रसर होते देखते हैं । सन् १९४२ के अनन्तर छायावादी धारा अनेक उप-धाराओं में विभक्त होकर आगे बढ़ती हुई दिखाई पड़ती है । ये उपधाराएँ मुख्यतः निम्नलिखित हैं—

(क) रहस्योन्मुख धारा—जानकीवल्लभ शास्त्री, विद्यावती कोकिल, हरिकृष्ण 'प्रेमी' आदि ।

(ख) राष्ट्रीयता की ओर उन्मुखधारा—माखनलाल चतुर्वेदी, बालकृष्ण शर्मा 'नवीन' आदि ।

(ग) वैयक्तिक प्रेममूलक स्वच्छन्द धारा—वच्चन, भगवती चरण वर्मा, आरसी प्रसाद सिंह, सुमित्रा कुमारी सिन्हा, तारा पांडेय, रामावतार त्यागी, नीरज, वीरेन्द्र मिश्र, रामानन्द 'दोषी' आदि ।

वस्तुतः छायावाद की मूल चेतना का प्रतिनिधित्व यह वैयक्तिक प्रेममूलक स्वच्छन्द धारा ही कर रही है जिसके अंतर्गत शताधिक कोमल, मधुर एवं मादक स्वर आज भी निनादित हो रहे हैं । आलोचकों और इतिहासकारों ने अपनी आँखें मूँदकर इनके अस्तित्व को ठुकराने का प्रयास किया है पर जन-मानस में आज भी ये अपना सर्वोच्च स्थान बनाये हुए हैं । प्रगतिवाद एवं प्रयोगवाद के उत्थान ने छायावाद की सोयी हुई शक्ति को जगाने एवं उसके ढलते हुए वेग को तीव्र करने में योग दिया—बाह्य आक्रमण, द्वन्द्व एवं आघात के कारण उसके अपेक्षाकृत अधिक सयत एवं सतुलित रूप का विकास हुआ है । वह प्रारंभिक आरोपित प्रवृत्तियों से मुक्त होकर अपने सहज स्वाभाविक रूप में प्रकट हो गया—यह दूसरी बात है कि इस स्थिति में उसका आकार-प्रकार लघु एवं विस्तार सीमित हो गया है, पर फिर भी इसे उसका पतन, नाश या लोप नहीं कह सकते । जिन कवियों एवं आलोचकों ने छायावाद की मृत्यु का ढिंढोरा पीटा था, वे वस्तुतः सामयिक भ्रान्ति से ग्रस्त थे, प्रगतिवाद के तुमुल घोष के सम्मुख छायावादी रागिनी कुछ समय के लिए 'नक्कारखाने में तूती की आवाज' बन गयी थी, ऐसी स्थिति में वे लोग जो कि इस कोमल, मद, क्षीण स्वर को सुन पाने में असमर्थ हैं, छायावाद को मृत घोषित करे तो क्षम्य हैं । पर प्रगतिवादी नक्कारखाने और प्रयोगवादी चहचहाट के परिपार्श्व में गूँजने वाले रामावतार त्यागी, रामानन्द दोषी, नीरज, वीरेन्द्र मिश्र, रमानाथ अवस्थी, डा० शम्भूनाथसिंह, बालस्वरूप 'राही' प्रभृति के स्वरों

का माधुर्य यह सिद्ध कर रहा है कि छायावाद आज भी जीवित है। इतिहासकारों द्वारा काल-विभाजन की भ्रामक पद्धति का प्रयोग किये जाने के कारण ही आधुनिक युग को 'छायावाद युग', 'प्रगतिवादी युग', 'प्रयोगवादी युग' आदि खंडों में विभक्त किया गया है जबकि वस्तुतः ये तीनों आन्दोलन क्रमशः विकसित तीन परम्पराओं के प्रतिनिधि हैं जो कि आज भी समानान्तर रूप में अपने लक्ष्य की ओर अग्रसर हैं। अतः इन परम्पराओं को साहित्य में सम्यक् स्थान देने के लिए इतिहास को वैज्ञानिक दृष्टि से देखते हुए उसे नये रूप में वर्गीकृत करना होगा—प्रस्तुत पक्तियों के लेखक ने 'हिन्दी साहित्य का वैज्ञानिक इतिहास' में इसी प्रकार का तुच्छ प्रयास किया भी है जिससे यह तथ्य भली-भाँति स्पष्ट हो जाता है कि छायावाद आज भी अपनी मूल शक्ति एवं शान्त गति से हिन्दी काव्य-क्षेत्र में प्रवहमान है। ऐसी स्थिति में उसके अस्तित्व के सम्बन्ध में और अधिक तर्क न देकर केवल इतना ही निवेदन करेंगे कि इसे मृत घोषित करने वाले विद्वान् उन शताधिक जीवित गीतिकारों पर दृष्टिपात करें जो कि अपनी वैयक्तिकता, स्वच्छन्दता, रागात्मकता, एवं प्रगीतात्मकता के कारण छायावादी परम्परा का प्रतिनिधित्व कर रहे हैं और इसीलिये जिन्हें आलोचक और इतिहासकार किसी भी अन्य परम्परा में स्थान नहीं दे पा रहे हैं तथा जिनकी वाणी आज भी जन-मानस को आन्दोलित करने में समर्थ है। ऐसी स्थिति में प्रत्यक्ष को प्रमाणित करने के लिए और किसी प्रमाण की अपेक्षा होगी ?

महादेवी के काव्य में छायावादी प्रवृत्तियाँ

“.....महादेवीजी ही छायावादियों में एक मात्र वह चिरन्तन भाव-यौवना कवयित्री हैं जिन्होंने नये युग के परिप्रेक्ष्य में राग तत्त्व के गूढ़ संवेदन तथा राग मूल्य को अधिक मर्मस्पर्शी, गंभीर, अन्तर्मुखी, तीव्र संवेदनात्मक अभिव्यक्ति दी है.....।”

—सुमित्रानन्दन पंत

यद्यपि प्रत्येक वाद, संप्रदाय या आन्दोलन से सम्बद्ध विभिन्न व्यक्तियों में विचार-धारा की दृष्टि से अनेक सामान्य प्रवृत्तियाँ उपलब्ध होती हैं तथा उन्हीं सामान्य प्रवृत्तियों को तत्सम्बन्धी वाद की प्रतिनिधि प्रवृत्तियों के रूप में स्वीकार किया जाता है, फिर भी हमें इस तथ्य की उपेक्षा न करनी चाहिए कि प्रत्येक व्यक्ति के बाह्य रूप, आन्तरिक बोध, उसकी प्रकृति एवं प्रवृत्ति में दूसरे से इतना सूक्ष्म अन्तर सदा विद्यमान रहता है कि जिसके कारण उसे अपनी जाति के समूह से पृथक् किया जा सके।

‘मनुष्य’ शब्द धरती के समस्त मनुष्यों के सामूहिक एवं सामान्य लक्षणों का प्रतिनिधित्व करता है पर फिर भी प्रत्येक मनुष्य में देश-काल, जाति, वंश-परंपरा, रूप, स्वभाव एवं प्रवृत्ति की दृष्टि से ऐसा वैशिष्ट्य मिलता है कि उसका सहोदर भी उसका स्थानापन्न नहीं बन सकता। व्यक्ति की यह विशिष्टता अन्य क्षेत्रों में भले ही गौण या उपेक्षित रह जाय किन्तु साहित्य के क्षेत्र में, जो कि वैयक्तिकता से प्रगाढ़ रूप में सम्बद्ध है, तो इसे अनिवार्य रूप में प्रमुखता देनी पड़ती है। इसीलिए छायावाद के स्वरूप के सामान्य विवेचन से विभिन्न कवियों की सामान्य प्रवृत्तियों का तो स्पष्टीकरण होता है किन्तु छायावादी कवि के रूप में महादेवी के वैशिष्ट्य का बोध उससे नहीं हो पाता। छायावाद सम्बन्धी सामान्य निष्कर्ष हमें एक ऐसी व्यापक आधारभूमि प्रदान करते हैं

जिनके परिप्रेक्ष्य में महादेवी के वैशिष्ट्य को समझना व परखना अधिक सुकर हो गया है।

● महादेवी का वैशिष्ट्य—अन्य छायावादी कवियों की तुलना में महादेवी का वैशिष्ट्य अनेक दृष्टियों से है। एक तो प्रसाद, पत, निराला प्रभृति जहाँ पुरुष-समाज के प्रतिनिधि थे, वहाँ महादेवी युवा नारी थी। पुरुष और नारी का अन्तर भारतीय समाज में विशेषतः उस युग में, परिस्थितियों एवं स्थितियों के एक बहुत बड़े अन्तर का सूचक है। दूसरे, महादेवी को जैसा पारिवारिक वातावरण एवं सुसंस्कृत परिवेश प्राप्त हुआ था, वह भी पूर्ववर्ती कवियों के वातावरण व परिवेश से अपेक्षाकृत अधिक अनुकूल एवं प्रेरणाप्रद था। पारिवारिक जीवन के जिन कण्ठों एवं आर्थिक सकटों का सामना प्रसाद-निराला को करना पड़ा, सौभाग्य से महादेवी उनसे बची रही। तीसरे, महादेवी का काव्य-क्षेत्र में प्रवेश उस समय हुआ जब कि प्रसाद, पत, निराला आलोचकों के कटु प्रहार एवं तीव्र व्यंग्यों को सहन करते हुए भी छायावाद की उबड़-खाबड़ भूमि को एक सुव्यवस्थित पक्की सड़क का रूप दे चुके थे, जबकि विरोधी भी उसे प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष में स्वीकार करने लगे थे। दूसरे शब्दों में, जिस समय महादेवी की प्रथम काव्य-कृति 'नीहार' (१९२९ ई०) प्रकाशित हुई थी, उस समय तक छायावाद भली भाँति हिन्दी में प्रतिष्ठित हो चुका था, इतना ही नहीं वह विभिन्न अनुकूल-प्रतिकूल परिस्थितियों से ग्राह्य एवं त्याज्य को ले-देकर अपना स्वरूप विकसित कर चुका था। जसा कि हमने पीछे स्पष्ट किया है—सन् १९२७ ई० तक छायावाद अपने संगठन काल की चरम सीमा तक पहुँच चुका था, इसके अनन्तर तो इसमें क्रमशः विघटनात्मक प्रवृत्तियाँ ही पनपी जो कि आगे चलकर छायावाद को अनेक उप धाराओं में विभक्त करती हुई उसके रूप को स्पष्ट, आकार को लघु एवं प्रवृत्तियों को सीमित करने में सफल हुई। अस्तु, महादेवी का छायावाद के क्षेत्र में ठीक उस समय आगमन हुआ जब कि वह अपने सौन्दर्य, यौवन एवं आकर्षण की चरम सीमा पर था—यह सौभाग्य निश्चित ही न पूर्ववर्ती छायावादियों को प्राप्त हुआ और न ही परवर्तियों को। उनके काव्य-क्षेत्र में प्रवेश से पूर्व ही छायावाद का विरोध बहुत-कुछ न्यून हो गया था तथा असह्य श्रोता एवं पाठक उसके रोमानी गीतों, प्रणय-वेदना के स्वरों एवं रंगीन शब्दों में रुचि लेने लग गये थे। फिर भी एक रिक्तता का अनुभव वे अवश्य करते थे—वह यह है कि पुरुष-कंठों से वेदना के गीत एवं दुःखपूर्ण उच्छ्वास बहुत उपयुक्त प्रतीत नहीं होते थे, महादेवी ने आकर इस रिक्तता को भी परिपूर्ण कर दिया। छायावादी काव्य का मूल कोमल, मधुर एवं आर्द्र स्वर नारी कंठों में ही अधिक फव्वता था—इसीलिए श्रोताओं ने महादेवी के अवतरण पर अनुभव किया मानो जिस बात की वे अब तक प्रतीक्षा कर रहे थे उसकी पूर्ति अब हुई है। निश्चित ही पूर्ववर्ती

कवियों की तुलना में महादेवी को काव्यक्षेत्र में बहुत शीघ्रता से स्वागत सम्मान एवं स्थान प्राप्त हुआ ।

आगे चलकर जब छायावाद के क्षेत्र में अनेक कवि-कवयित्रियाँ उतर आई तो उसके प्रति आकर्षण अपेक्षाकृत कम हो गया । अतः महादेवी के अनन्तर इस क्षेत्र में अवतीर्ण होने वाली प्रतिभाओं को भी अपेक्षाकृत विलम्ब से मान्यता प्राप्त हुई ।

परिस्थितियों की दृष्टि से उपर्युक्त अनुकूलता को स्वीकार करते हुए भी हमें यहाँ एक विशेष प्रतिकूल स्थिति को भी ध्यान में रखना चाहिए जो कि महादेवी के युवा नारी होने के कारण उत्पन्न हुई थी । उस युग में जब कि हमारा समाज नारी को परदे की ओट में, सौन्दर्य-प्रेम और विरह के सम्बन्ध में मौन एवं आत्माभिव्यक्ति के क्षेत्र में निष्क्रिय ही देखने का अभ्यस्त था—एक युवती के लिए सौन्दर्य और प्रेम के स्वच्छन्द भावों को अभिव्यक्ति करना कितना दुष्कर था, इसका अनुमान लगाना आज की परिस्थितियों में असंभव है । भावुक, रोमानी एवं प्रणय-गीतों की गायिका में तद-युगीन समाज न केवल अतिरिक्त रुचि लेने लगा अपितु वह अपनी कुत्सित दृष्टि एवं व्यग्रपूर्ण उक्तियों से उसे अपने पथ से विचलित कर देने या अपने कुचिपूर्ण मतव्यों द्वारा उसकी साधना को कलुषित कर देने के प्रयासों से भी वह न चूका । सचमुच ही यह स्थिति उससे कहीं अधिक विपम थी जिसका सामना पूर्ववर्ती छायावादियों ने किया । पूर्ववर्तियों का उपहास अधिक से अधिक उनकी रचनाओं के गुण-अवगुणों को ही लेकर किया गया, अधिक से अधिक उन्हें अस्पष्ट, विचार-शून्य, वाचाल, कल्पनाशील, पलायनवादी, उच्छृङ्खल ही कहा गया, चरित्र सम्बन्धी प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष आक्षेप उन पर आरोपित नहीं हुए जो कि केवल नारी होने के कारण महादेवी की ओर प्रक्षिप्त किये गये । अस्तु, महादेवी को अपने पथ पर अग्रसर होने के लिए अपेक्षाकृत अधिक आत्म विश्वास, स्वाभिमान, साहस एवं धैर्य से काम लेना पड़ा ।

महादेवी की परिस्थितियों के वैशिष्ट्य के अतिरिक्त उनके निजी व्यक्तित्व का वैशिष्ट्य भी कम महत्वपूर्ण नहीं है । वैयक्तिक एवं चारित्रिक दृष्टि से तुलना करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि महादेवी का व्यक्तित्व प्रसाद, पंथ, और निराला के व्यक्तित्व की अपेक्षा अधिक दृढ़, गंभीर एवं सतुलित है । प्रसाद का मानसिक विकास अनेक आन्तरिक एवं बाह्य द्वन्द्वों से ग्रस्त होता हुआ क्रमशः अनेक दिशाओं की ओर अग्रसर हुआ । वे ब्रज-भाषा कवि के रूप में शृंगार-रस की अनुभूतियाँ लेकर काव्य-क्षेत्र में अवतरित हुए, जिन रचनाओं को उन्होंने पहले शृंगारी रूप दिया था, नये संस्करणों में उन पर अलौकिकता का आवरण डाल दिया, 'प्रेम-पथिक' में उन्हें हम लौकिक प्रेम जन्य निराशा से विगलित पाते हैं, 'महाराणा के महत्त्व' में वे देश-प्रेम की ओर उन्मुख होते हैं तो 'कामायनी' तक पहुँचते-पहुँचते वे अध्यात्म और अलौकिक प्रेम की ओर प्रयाण कर जाते हैं । वस्तुतः 'कामायनी' का मनु जिस प्रकार श्रद्धा और

झड़ा, प्रेम और निर्वेद, चिन्ता और आनन्द के पारस्परिक द्वन्द्व के झूले में झूलता हुआ दिखाई पड़ता है—लगभग उसी प्रकार प्रसाद का व्यक्तित्व स्वच्छन्द प्रेम के गीतों, आदर्शोन्मुखी रूपको, नाटको के रूप में अतीत के खडहरो एवं यथार्थोन्मुख उपन्यासों के माध्यम से वर्तमान की विभीषिकाओं के बीच झूझता हुआ दिखाई पड़ता है। अवश्य ही यह उनके व्यक्तित्व की अनेकोन्मुखता, रुचियों की विविधता, चेतना की व्यापकता, प्रवृत्तियों की बहुविधता का सूचक है—इन सब से प्रसाद के एक विराट व्यक्तित्व का बोध होता है और निश्चित ही ऐसा विराट व्यक्तित्व ही एक नयी चेतना और नयी धारा का प्रस्फुटन एवं उन्मीलन कर सकता है तथा वह अपने युग को नेतृत्व प्रदान कर सकता है, पर इतना-सब-कुछ होते हुए भी, हम प्रसाद के श्रद्धालुओं से क्षमा माँगते हुए—यह कहने का साहस करते हैं कि 'कामायनी' के अंतिम सर्गों में ज्ञान, क्रिया और भावना के जिस समन्वय की बात उन्होंने कही है, वह समन्वय प्रसाद में नहीं, महादेवी में उपलब्ध होता है। रुचियों का वैविध्य एवं प्रवृत्तियों का विस्तार प्रसाद के काव्य को एक व्यापक फलक एवं विस्तृत भूमि तो प्रदान कर पाया है, पर उन रुचियों को समन्वित कर पाना, प्रवृत्तियों को सगठित एवं संतुलित कर पाना इससे उतना ही कठिन हो गया। इसलिए हम प्रसाद के छायावाद में प्रवृत्तियों का क्रमिक विकास एवं वैविध्य तो पायेंगे किन्तु उस संतुलन, सामंजस्य एवं सगठन का उसमें अभाव है जो महादेवी में सहज ही—प्रारंभ से अब तक—दृष्टि गोचर होता है। संक्षेप में, प्रसाद की तुलना में महादेवी का कवि-व्यक्तित्व लघु और सीमित तो है पर वह जितना भी है, सुसमन्वित एवं सश्लिष्ट है—यही उनकी काव्यात्मक विशिष्टता का मूलधार है।

पं. के व्यक्तित्व की तुलना में महादेवी और भी अधिक स्थिर एवं सुदृढ दिखाई पड़ती है। पं. का व्यक्तित्व अपेक्षाकृत कोमल एवं लचकीला है जो कि परिस्थितियों के प्रभाव को बहुत शीघ्र ग्रहण कर लेता है—इसे चाहे तो 'गतिशीलता' या 'प्रगतिशीलता' कह कर उनका गुण माना जा सकता है या दूसरी दृष्टि से 'चंचलता' एवं 'दुर्बलता' कह कर उनके व्यक्तित्व को अति सुकुमारता के रूप में स्वीकार किया जा सकता है। उनकी इस प्रवृत्ति के कारण उनके काव्य ने प्रत्येक नयी दशाब्दी में नया रंग-रूप और नया परिवेश ग्रहण किया, वे तीव्र गति से समय के साथ दौड़ते रहे, इसलिए परवर्ती युग के प्रत्येक आन्दोलन के वे प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप में साथी रहे; यह निश्चित ही उनकी एक बहुत बड़ी उपलब्धि है जिस पर वे गर्व कर सकते हैं, पर जो गांभीर्य एवं औदात्य एक धीर, शान्त पथिक की सयमित एवं संतुलित गति और सुनिश्चित दिशा के अग्रसरण में दिखाई पड़ता है, उसका पं. में अभाव है। इसके लिए उन्हें दोषी नहीं कहा जा सकता—उनके व्यक्तित्व की अतिशय कोमलता एवं सुकुमारता का विकास

विविधता, व्यापकता एवं बहुरंगीनता में ही हो सकता था ; यही उनके लिए स्वाभाविक था ।

निराला का व्यक्तित्व सर्वाधिक उद्दाम, तेजस्वी एवं विस्फोटक था । ऐसा व्यक्तित्व किसी भी निश्चित, पूर्व निर्मित, योजनाबद्ध मार्ग पर अग्रसर नहीं होता, उसकी गति एवं दिशा भी सर्वदा एक-जैसी नहीं रहती । द्वन्द्व उसके जीवन की प्रेरणा ही नहीं रहता अपितु कही-कही लक्ष्य होता हुआ दिखाई पड़ता है । यदि वह किसी भाँति इन द्वन्द्वों पर विजय प्राप्त करले तो युगावतार की सी सफलता प्राप्त कर सकता है—कवीर इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है । कवीर का भी व्यक्तित्व इतना ही द्वन्द्व-ग्रस्त था तथा उनकी परिस्थितियाँ भी उतनी ही प्रतिकूल थी, किन्तु अपनी आस्था की दृढ़ता के कारण वे सारे द्वन्द्वों एवं विरोधों को आत्मसात् करने में सफल हुए, जबकि दुर्भाग्य से निराला इस स्थिति तक पहुँचने से पूर्व ही चल बसे । निराला की शक्तियाँ द्वन्द्व को पूरी तरह समाप्त कर पाती कि उससे पूर्व ही द्वन्द्व उन पर हावी हो गया—फलतः उनका कवि-व्यक्तित्व खंडित एवं विभक्त होकर अनेक रूपों और अनेक दिशाओं में बिखर गया । इसका तात्पर्य यह नहीं है कि हम निराला के व्यक्तित्व एवं कृतियों का अवमूल्यन कर रहे हैं, हमारा प्रतिपाद्य केवल इतना ही है कि निराला का काव्य उनकी संभावनाओं से कुछ कम है, उनमें इससे भी बड़ा कवि बनने की संभावनाएँ थी ।

महादेवी का व्यक्तित्व निश्चित ही निराला के व्यक्तित्व की तुलना में कम शक्तिशाली है, स्वच्छन्दता, उद्दामता, तेजस्विता एवं सघर्ष करने की क्षमता उनमें निश्चित ही कम है, पर उनकी भावुकता पर बौद्धिकता का, आदर्शवादिता पर व्यावहारिकता का, स्वच्छन्दता पर चिन्तित मूल्यों का, विरोधों पर सामंजस्य के सूत्रों का नियंत्रण है जिससे वे अपना मार्ग विरोधों और अवरोधों के बीच से भी निकाल लेती हैं, उनकी भावुकता बुद्धि के कूलों का परित्याग करके स्वच्छन्द स्रोतों के रूप में बहना, भटकना या बिखरना नहीं जानती अपितु वह अनुशासित धारा की भाँति अपने लक्ष्य के महासागर की ओर धीरे गति से अग्रसर रहती है । क्षमताएँ उनमें कम हैं, संभावनाएँ और भी कम, पर जितना भी जो-कुछ उनके पास था, उसका उपयोग पूर्ण रूप में वे कर पायी हैं—इसमें कोई संदेह नहीं । इस सफलता का रहस्य इस तथ्य में निहित है कि उनका समस्त बाह्य जीवन उनकी आन्तरिक शक्ति के निर्देशों से बँधा हुआ है और उनकी आन्तरिक शक्ति एक ऐसे अक्षय कोष से युक्त है—जिसे हम 'आस्था' कहते हैं । एक सुदृढ़, अडिग एवं अकम्पित आस्था की ज्योति से उनका समस्त जीवन और काव्य आलोकित है, इसीलिए विरोधों, द्वन्द्वों, असफलताओं और निराशाओं की छाया उनमें कही भी दृष्टिगोचर नहीं होती । आस्था की जिस शक्ति के बल पर महादेवी विरोध, द्वन्द्व एवं कटता के महासागर को स्वयं ही तैर गयी, उसी के अभाव ने अन्य कवियों को चंचल, दुर्लभ, और क्षुब्ध बनाये रखा ।

अस्तु, हमारा लक्ष्य यहाँ किसी के व्यक्तित्व को ऊँचा उठाना या नीचा गिराना नहीं—अपितु उन मौलिक विशेषताओं का अनुसंधान करना है जिनके कारण महादेवी पूर्ववर्ती छायावादियों से पृथक् दिखाई पड़ती है।

उपर्युक्त विवेचन के निष्कर्ष-रूप में कहा जा सकता है कि प्रसाद, पंत और निराला से महादेवी की न केवल परिस्थितियों में अपितु उनके व्यक्तित्व में भी गहरा अन्तर है, जिसके कारण उनकी विभिन्न काव्य-प्रवृत्तियों में अनेक विशेषताएँ दृष्टिगोचर होती हैं। इन विशेषताओं का विवेचन-विश्लेषण आगे करेंगे किन्तु यहाँ सामान्य रूप में इतना अवश्य कहा जा सकता है कि उनके काव्य में आरम्भ से लेकर अन्त तक एक ही दिशा और एक ही लक्ष्य दृष्टिगोचर होता है, जिसकी ओर वे निरन्तर शान्त, मन्थर, मृदुल एवं सयमित गति से अग्रसर दिखाई पड़ती हैं, उनमें कहीं भी लक्ष्य के प्रति सदेह या अपने प्रति अविश्वास दृष्टिगोचर नहीं होता। दशाब्दियों के बीतने के साथ-साथ युग बदलते रहे, हिन्दी में विदेशों से आयातित प्रेरणा-स्रोतों के बल पर अनेक आन्दोलन आये और गये, उनके बहुत-से साथी उनका साथ छोड़कर नये आन्दोलनों में दीक्षित हो गये और अपनी नव-नव नूतना एवं ग्रहणशीलता का शखनाद करने लगे पर महादेवी पर इसका कोई प्रभाव नहीं पड़ा। वे नितान्त अकेली ही अपनी साधना के दीप को जलाये हुए अपने लक्ष्य की ओर अविचलित भाव से अग्रसर रहीं। निजी अभावों से भी अधिक प्रभावशाली युग-प्रभाव हैं, युग की हवा से बचना कोई साधारण बात नहीं है। महादेवी ऐसा कर सकी उसके पीछे निश्चित ही उनके व्यक्तित्व की महानता एवं दृढ़ता है—इसमें कोई सदेह नहीं।

● महादेवी का छायावाद सम्बन्धी दृष्टिकोण—महादेवी न केवल छायावादी कवयित्री हैं अपितु वे उसकी प्रौढ चिन्तक एवं व्याख्याता भी हैं। उन्होंने छायावाद के स्वरूप एवं विकास के विषय में स्वतन्त्र दृष्टि से विचार करते हुए अपने निष्कर्षों को 'छायावाद' शीर्षक लेख में प्रस्तुत किया है। उन्होंने छायावाद के नामकरण, स्वरूप एवं उद्भव की मीमांसा करते हुए लिखा है—'उसके जन्म से पूर्व प्रथम कविता के बन्धन सीमा तक पहुँच चुके थे और सृष्टि के बाह्याकार पर इतना अधिक लिखा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अपनी अभिव्यक्ति के लिए रो उठा। स्वच्छन्द छन्द में चित्रित उन मानव-अनुभूतियों का नाम छाया उपयुक्त ही था और मुझे तो आज भी उपयुक्त लगता है।' यहाँ कवयित्री ने छायावाद के सम्बन्ध में इन तथ्यों का संकेत किया है—(१) पूर्ववर्ती काव्य-बन्धनों एवं उनकी बाह्यनिरूपिणी वृत्ति के प्रति विद्रोह, (२) हृदय की अपनी अभिव्यक्ति, (३) अनुभूतियाँ, (४) स्वच्छन्द छन्द

गैली)। इस प्रकार उन्होंने विद्रोह, आत्मानुभूति, वैयक्तिक भावनाओं एवं स्वच्छन्दता को छायावाद के मूल तत्त्वों के रूप में स्वीकार किया है, जो ठीक ही है।

छायावाद के आविर्भाव के सम्बन्ध में महादेवी का मत है कि यह मानव-हृदय में सहज स्वाभाविक स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति पर ही आधारित है—“...मनुष्य का जीवन चक्र की तरह घूमता रहता है। स्वच्छन्द घूमते-घूमते थककर वह अपने लिए हस्त बन्धनों का आविष्कार कर डालता है और फिर बन्धनों से ऊँचकर उनको ढङ्ग में अपनी सारी शक्तियाँ लगा देता है। छायावाद के जन्म का मूल कारण भी मनुष्य के इसी स्वभाव में छिपा हुआ है।”^२ छायावाद पर विदेशी का कितना प्रभाव है—या वह भारतीय स्रोतों पर कितना आधारित है—इसका स्पष्टीकरण करते हुए उन्होंने स्वीकार किया है कि विदेशी साहित्य का प्रभाव एक सीमा तक छायावाद पर किन्तु वह प्रभाव सीधे नहीं आया अपितु बंगला (रवीन्द्र) के माध्यम से आया। दूसरे छायावादी कवियों ने इस प्रभाव को अन्ध भाव से ग्रहण नहीं किया अपितु अपनी खुली चिन्ता से उसे परखकर ही स्वीकार किया। महादेवी लिखती हैं—‘छायावाद आज के युग के दूर जान पड़ने पर भी भारतीय काव्य की मूल प्रेरणाओं के निकट है। उसके प्रतिनिधि कवि भारतीय संस्कृति, दर्शन तथा प्राचीन साहित्य से विशेष परिचित रहे। पश्चिमीय और बंगला काव्य-साहित्य से उनका परिचय हुआ अवश्य, परन्तु उसका अनुकरण मात्र काव्य को इतनी समृद्धि नहीं दे सकता था। विशेषतः बंगला से उन्हें जो मिला वह तत्त्वतः भारतीय ही था, क्योंकि रवीन्द्र स्वयं भारतीय संस्कृति के सबसे अधिक प्रहरी हैं। उन्होंने अपने देश की आध्यात्म-सुधा से पश्चिम का मृत्तिका-पात्र भर दिया, इसी से भारतीय कवियों में उनके दान को अपना ही मानकर ग्रहण किया और पश्चिम ने कृतज्ञता के साथ।’^३ इससे स्पष्ट है कि कवयित्री के विचार से विदेशी प्रभाव की अपेक्षा भारतीय स्रोतों और रवीन्द्र-साहित्य का ही छायावाद पर अधिक प्रभाव है।

छायावाद की विभिन्न प्रवृत्तियों को देखकर भी अनेक आलोचक चकित एवं चिन्तित हो गये। कोई किसी प्रवृत्ति पर बल देकर उसे एक नाम देता तो अन्य किसी अन्य प्रवृत्ति को प्रमुखता देता हुआ तदनुसार उसकी परिभाषा करता। पर महादेवी का व्यापक समन्वयात्मक दृष्टि का परिचय देती हुई छायावाद की सभी प्रवृत्तियों को छायावाद के विभिन्न अंगों के रूप में स्वीकार कर लेती है। छायावाद के इस वैविध्यपूर्ण रूप के सम्बन्ध में उनका मत है—‘बुद्धि की भाव-भूमि पर उसने प्रकृति में विखरी जीवन-सत्ता की रहस्यमयी अनुभूति की ओर दोनों के साथ-साथ स्वानुभूत सुख-दुःखों

१. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० ५६ ।

२. वही ; पृ० ७७ ।

को मिलाकर एक ऐसी काव्य-सृष्टि उपस्थित कर दी जो प्रकृतिवाद, हृदयवाद, अध्यात्मवाद, रहस्यवाद, छायावाद आदि अनेक नामों का भार सभाल सकी।^४ वस्तुतः महादेवी के अनुसार छायावाद में बुद्धि और हृदय, प्रकृति और अध्यात्म, प्रणय और रहस्यवाद—इन सभी का समन्वय है, अतः प्रकृति-प्रेम, भाव-प्रधानता आध्यात्मिकता, रहस्योन्मुखता आदि सभी को उसकी विभिन्न प्रवृत्तियों के रूप में ग्रहण करना चाहिए।

● छायावाद पर विभिन्न आक्षेप और महादेवी—विभिन्न आलोचकों ने छायावाद पर अनेक आक्षेप प्रस्तुत किये हैं—जैसे—(१) छायावाद सूक्ष्म की ओर अधिक, उन्मुख हो रहा है, (२) उसमें वैज्ञानिक दृष्टि का अभाव है, (३) वह यथार्थ से पलायन कर रहा है, (४) उसकी शैली साकेतिक और अस्पष्ट है; आदि। इन सभी आक्षेपों का निराकरण महादेवी ने अत्यन्त सफल तरीकों और ठोस प्रमाणों के आधार पर किया है। पहले आक्षेप के उत्तर में वे कहती हैं—‘छायावाद स्थूल की प्रतिक्रिया में उत्पन्न हुआ था, अतः स्थूल को उसी रूप में स्वीकार करना उसके लिए संभव नहीं हुआ, परन्तु उसकी सौंदर्य दृष्टि स्थूल के आधार पर नहीं है, यह कहना स्थूल की परिभाषा को सर्वांगीण कर देना है।’^५ छायावादी कवियों ने प्रकृति, वन, उपवन, प्रणय-विरह आदि के जो चित्र प्रस्तुत किये हैं वे दृष्टि की सूक्ष्मता के तो द्योतक हैं पर उनका आधार स्थूल जगत् या वास्तविक जीवन है। उनकी कविता अध्यात्म के सूक्ष्म पर आधारित नहीं, जीवन की कठोरताओं के सूक्ष्म बोध पर आधारित है। पर जो इस रूप में भी सूक्ष्मता से डरते या चौंकते हैं, उन्हें कवयित्री का स्पष्ट उत्तर है—‘जीवन की समष्टि में सूक्ष्म से इतने भयभीत होने की आवश्यकता नहीं है क्योंकि वह तो स्थूल से बाहर कहीं अस्तित्व ही नहीं रखता। ... वह सूक्ष्म जिसके आधार पर एक कुत्सित से कुत्सित, कुरूप से कुरूप और दुर्बल से दुर्बल मानव, वानर या वनमानुष की पक्ति में न खड़ा होकर सृष्टि में सुन्दरतम ही नहीं शक्ति और बुद्धि में श्रेष्ठतम मानव के भी कन्धे से कन्धा मिलाकर उससे प्रेम और सहयोग की साधिकार याचना कर सकता है, वह सूक्ष्म जिसके सहारे जीवन की विषम अनेकरूपता में भी एकता का तन्तु ढूँढ़कर हम उन रूपों में सामंजस्य स्थापित कर सकते हैं, धर्म का रूढ़िगत सूक्ष्म न होकर जीवन का सूक्ष्म है। इससे रहित होकर स्थूल अपने भौतिकवाद द्वारा जीवन में वही विकृति उत्पन्न कर देगा जो अध्यात्म परम्परा ने की थी।’^६ इससे स्पष्ट है कि महादेवी के विचारानुसार छायावाद का सूक्ष्म शुद्ध पारलौकिक, आध्यात्मिक या काल्पनिक तत्त्व नहीं है अपितु वह स्थूल जगत् एवं यथार्थ जीवन के भावना से

४. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य; पृ० ६१।

५-६. वही; पृ० ६८-९।

उत्पन्न सूक्ष्म अनुभूति मात्र है ; जिसका परित्याग संभव नहीं । यदि हम इसे भी त्याग-कर कोरे भौतिकवाद या स्थूलवाद को अपना लेगे तो वह एक ऐसी अतिवादिता होगी जो जीवन के लिए घातक सिद्ध होगी । ऐसी स्थिति में स्वीकार किया जा सकता है कि छायावाद में सूक्ष्मता अपेक्षित रूप में ही है ।

दूसरा आक्षेप वैज्ञानिक दृष्टिकोण के अभाव के सम्बन्ध में है । प्रायः यह कहा जाता है कि छायावादी कवि अपनी अतिशय भावुकता या भावात्मकता के कारण जीवन के प्रति बौद्धिक एवं भावात्मक दृष्टिकोण नहीं अपना पाया जिससे वह यथार्थ जीवन की समस्याओं का सामना करने में असफल सिद्ध हुआ । इस आक्षेप के उत्तर में महादेवी का तर्क है—‘छायावाद का जीवन के प्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण नहीं रहा, यह निर्विवाद है, परन्तु कवि के लिए यह दृष्टिकोण कितना आवश्यक है, इसके कई उत्तर हैं । ... इस प्रकार यह बुद्धि-प्रसूत चिन्तन में ही अपना स्थान रखता है । इसी लिए कवि को इसके विपरीत एक रागात्मक दृष्टिकोण का सहारा लेना पड़ता है । जिसके द्वारा वह जीवन के सुन्दर और कुत्सित को अपनी संवेदना में रग कर देता है । वैज्ञानिक दृष्टिकोण जीवन का बौद्धिक मूल्य देता है, चित्र नहीं ... । आज का बुद्धिवादी युग चाहता है कि कवि बिना अपनी भावना का रग चढ़ाये यथार्थ का चित्र दे, परन्तु इस यथार्थ का कला में स्थान नहीं क्योंकि वह जीवन के किसी भी रूप से हमारा रागात्मक सम्बन्ध नहीं स्थापित कर सकता ।’^७ इस प्रकार महादेवी के विचार से वैज्ञानिक दृष्टिकोण कवि के लिए नहीं अपितु वैज्ञानिक या दार्शनिक के लिए ही अपेक्षित है, इतना ही नहीं कवि का कार्य बिना रागात्मक दृष्टि के नहीं चल सकता । एक अन्य तर्क प्रस्तुत करती हुई वे यह भी कहती हैं कि जब भी किसी राष्ट्र या जाति के जीवन में नयी आशाएँ और नये स्वप्न उदित होते हैं तो उसका दृष्टिकोण रागात्मक हो जाता है । यह बात छायावादियों पर भी लागू होती है ।

हमारे विचार में यहाँ कवयित्री ने कवि की वस्तुगत भावात्मकता और उसके दृष्टिकोण की भावात्मकता को घुला-मिला दिया है । बौद्धिक तथ्यों, दार्शनिक सत्यों एवं वैज्ञानिक निष्कर्षों को भी कवि रागात्मकता में रग कर काव्य का रूप दे सकता है—अतः यह आवश्यक नहीं है कि उसकी आधार-भूत वस्तु एवं जीवन-दृष्टि भी सर्वत्र भावात्मक ही हो, बौद्धिक नहीं । लोभ करना बुरा है, मृत्यु सबकी प्रतीक्षा कर रही है—ये निष्कर्ष बौद्धिक दृष्टिकोण की उपलब्धियाँ हैं जिन्हें कवीर ने काव्यात्मक रूप दे दिया है :

(क) माखी गुड़ में गड़ि रही पंख रही लपटाय ।

ताली पीटे सिर धुनै मीठे बोड़ माय ॥

(ख) माली आवत देखिकै कलियाँ करें पुकार ।

फूलै-फूलै चुनि लिये काल्हि हमारी बार ॥

उपर्युक्त पद्य क्रमशः दो बौद्धिक तथ्यों का निरूपण करते हैं, उनकी आधारभूत वस्तु बौद्धिक है पर कवि ने उन्हें अपनी भावना या अनुभूति में रग कर प्रस्तुत किया है ; अतः हम इतना तो स्वीकार करते हैं कि कविता में भावना, अनुभूति एवं कल्पना का रग तो आवश्यक है पर मूल प्रतिपाद्य या आधार वस्तु भी भावात्मक हो यह आवश्यक नहीं । (काव्य में बौद्धिक और वैज्ञानिक दृष्टिकोण की भी अभिव्यक्ति अनुभूतिपूर्ण शब्दावली में संभव है—अतः हमारे विचार में यह तर्क युक्ति-संगत नहीं है कि प्रत्येक कवि के लिए भावात्मक दृष्टिकोण अनिवार्य है, इसीलिए छायावादियों ने इसे अपनाया । वस्तुतः छायावाद की मूल चेतना ही भावात्मक या भाव प्रधान थी, अतः उनके दृष्टिकोण में भी इसकी अतिशयता का होना स्वाभाविक था । पर ज्यों-ज्यों छायावाद परिस्थितियों की चपेट से यथार्थ की ओर आता गया, त्यों-त्यों उसका भावात्मक दृष्टिकोण भी बौद्धिकता से समन्वित होता गया । प्रसाद ने कामायनी में जिस जीवन-दर्शन को प्रस्तुत किया है, वह उनकी अनुभूति पर नहीं अपितु चिन्तना पर आश्रित है , उसमें शुद्ध रागात्मक दृष्टि की उपलब्धि नहीं है अपितु बौद्धिकता, दार्शनिकता एवं मनोवैज्ञानिकता से समन्वित है—अतः उसे कोरा भावात्मक दृष्टिकोण नहीं कहा जा सकता ।) वस्तुतः कामायनी का संदेश—ज्ञान, क्रिया और भावना के समन्वय का संदेश—मानव-सम्बन्धता एवं भावी संस्कृति के लिए एक बहुत बड़ा दार्शनिक सत्य एवं वैज्ञानिक निर्देश है , यह दूसरी बात है कि अपनी अशक्तता के कारण आज का मानव उसे न ग्रहण कर पाये । अतः उपर्युक्त आक्षेप छायावाद के प्रारम्भिक रूप पर ही लागू होता है, जबकि छायावाद अपनी बाल्यकालीन कल्पनाओं में खोया हुआ था—उसके परवर्ती प्रौढ रूप पर वह लागू नहीं होता ।

तीसरा आक्षेप यह है कि छायावादी कवि यथार्थ का सामना करने में असमर्थ है, अतः वह अतीत के खंडहरो, भविष्य की कल्पनाओं, प्रकृति के सौंदर्य-लोक एवं अध्यात्म की सूक्ष्मता में पलायन कर जाता है । 'महादेवी इतना तो स्वीकार करती हैं कि छायावादी कवि में जीवन की भौतिक परिस्थितियों से पलायन तो है किन्तु यह पलायन मानव की मूल वृत्ति है जिसकी प्रेरणा से वह परिवर्तनशील एवं गतिशील बना रहता है । पलायन वृत्ति सदा दुर्बलता की द्योतक न होकर नवीनता की खोज एवं जिज्ञासा की भावना पर भी आधारित होती है । अतः वह मन की एक 'आवश्यक प्रेरणा' है । छायावाद जीवन के बौद्धिक पक्ष से भाव पक्ष की ओर ही पलायन करता है और यदि विचार कर देखा जाय तो जीवन से केवल भाव जगत् में पलायन उतना हानिकार नहीं जितना जीवन से केवल बुद्धि पक्ष में पलायन, क्योंकि हमारे कुछ क्षणों

को गतिशील कर जाता है और दूसरा हमारा सम्पूर्ण सक्रिय जीवन माँग लेता है ।^{१८} छायावाद के पक्ष में यह तर्क भी बहुत समीचीन प्रतीत नहीं होता—भावुकता एवं भावात्मकता गति लाती है, पर यदि सामने कोई गहरा कूप या अथाह गहवर हो तो वहाँ गतिशीलता की अपेक्षा जड़ता ही कदाचित् अधिक श्रेयष्कर सिद्ध होगी । अतः भावुकता एवं भावात्मकता की ओर पलायन सदा बौद्धिक निष्क्रियता से हितकर ही सिद्ध होती है, ऐसा स्वीकार करना कठिन है । वस्तुतः छायावादी चेतना के मूल में स्वच्छन्दता, भावात्मकता एवं कल्पना की वृत्तियाँ स्थायी रूप में रहती हैं तथा यह कल्पना की वृत्ति ही उसे सपनों की दुनियाँ में और सौंदर्य के लोक की ओर ले जाती है, अतः इसे उसकी दुर्बलता या सवलता न मानकर एक सहज प्रवृत्ति के रूप में स्वीकार करना चाहिए ।

चौथा आक्षेप छायावाद की शैली की सांकेतिकता एवं अस्पष्टता के सम्बन्ध में है । वस्तुतः जैसा कि 'साहित्य-विज्ञान' के तृतीय खंड 'साहित्य की शैली' में विस्तार से स्पष्ट किया गया है, जब अभिव्यक्ति के मूल में भावोद्वेलन होता है तो वहाँ भाषा की लक्षणा शक्ति उद्दीप्त हो जाती है जिसके कारण शैली में वक्रता, भंगिमा, अस्पष्टता आदि का आ जाना सहज है । इसे दूसरे शब्दों में लाक्षणिकता भी कहा जाता है । महादेवी ने भी उपर्युक्त आक्षेप के उत्तर में बहुत ही उपयुक्त बात कही है—'इस प्रकार की अभिव्यक्तियों में भाव रूप चाहता है, अतः शैली का कुछ संकेतमयी हो जाना सहज सम्भव है ।'^{१९} इससे हम अक्षरशः सहमत हैं ।

अस्तु, महादेवी ने अपने दृष्टिकोण से विभिन्न आक्षेपों का उत्तर देने का सुन्दर प्रयास किया है । उनके उत्तरों से हम सहमत हो या न हो, इससे कोई अन्तर नहीं पड़ता, लक्ष्य करने की बात यह है कि उनमें ऐसी प्रतिभा और मेधा है कि वे आक्षेपों के निराकरण के लिए युक्तियाँ सोच सकी, उनमें ऐसी दृढ़ता और साहस है कि वे उन आक्षेपों को एक सीमा तक स्वीकार कर सकी और आलोचकों से उनकी ही भाषा और उनकी ही शैली में बात कर सकी । इतना ही नहीं, महादेवी ने विषय-प्रतिपादन में जिस वाक् संयम एवं वाग्वैदग्ध्य का परिचय दिया है वह तो छायावाद के आलोचकों में कदाचित् बहुत खोजने पर ही कही दृष्टिगोचर होगा ।

उपर्युक्त विवेचन से एक बात स्पष्ट है कि महादेवी न छायावाद की अनुयायिनी एवं सहचरी हैं अपितु उसकी एक सजग, सवल एवं सशस्त्र प्रहरी भी हैं जो उनके छायावाद से प्रगाढ़ सम्बन्ध का सूचक हैं ।

● छायावाद की प्रवृत्तियाँ और महादेवी—छायावाद की विभिन्न प्रवृत्तियाँ

महादेवी के काव्य में पर्याप्त विकसित रूप में दृष्टिगोचर होती है। यद्यपि इनमें से अनेक प्रवृत्तियों का अध्ययन आगे अलग-अलग अध्यायों में स्वतंत्र रूप में किया जायगा पर यहाँ छायावादी दृष्टि से उन पर थोड़ा प्रकाश डाला जाता है।

(क) स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति—छायावाद के मूल में स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति निहित है। महादेवी में यह प्रवृत्ति जन्मजात है—कदाचित् इसी कारण उन्होंने सासारिक बन्धनों को अस्वीकार करते हुए एक स्वतंत्र भिक्षुणी का जीवन अपनाने का विचार अपनी युवावस्था के आरम्भ में ही किया था। यद्यपि वे इस विचार को क्रियान्वित नहीं कर पायी, किन्तु फिर भी विवाह-सम्बन्ध एवं गार्हस्थ्य जीवन को ठुकरा कर एक प्रकार से अपनी स्वच्छन्दता की वृत्ति को तुष्ट कर लिया है। उनका व्यक्तित्व एवं चरित्र अपने ही विचारों एवं निर्णयों के अनुसार निर्मित है—इसका प्रमाण उनके इन शब्दों में मिलता है—“जीवन के तुलने उपक्रम से लेकर अब तक मेरा मन अपने प्रति विश्वासी ही रहा है। मार्ग चाहे जितना अस्पष्ट रहा, दिशा चाहे जितनी कुहरा-च्छन्न रही, परन्तु भटकने, दिग्भ्रान्त होने और चली राह में पग-पग गिनकर पश्चाताप करते हुए लौटने का अभिशाप मुझे नहीं मिला है। मेरी दिशा एक और मेरा पथ एक रहा है”। इसी प्रकार एक प्रसंग में यह पूछे जाने पर कि उनके पतिदेव ने उन्हें विवाह-सम्बन्ध से मुक्त किस प्रकार कर दिया, वे उत्तर देती हैं—“मन के विरुद्ध चलने के लिए कैसे विवश किया जा सकता था? यह वह जान गये थे कि यह अपने प्राण दे देगी पर आत्म-समर्पण नहीं करेगी।”^{१०} इन शब्दों में निश्चय की जिस दृढ़ता एवं निर्णय की जिस अटलता का परिचय मिलता है वह इस बात को स्पष्ट करती है कि महादेवी में स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति कितने गभीर एवं शक्तिशाली रूप में है। अपनी इसी स्वच्छन्दता एवं स्वतन्त्रता की प्रवृत्ति के बल पर वे कुल, परिवार, समाज और साहित्य के अकुशलों की परवाह न करती हुई, उन्हें ठुकराती हुई निरन्तर अपने लक्ष्य की ओर अग्रसर है। इसीलिए उनमें इतना आत्म-विश्वास और साहस है कि वे काँटों को चुनौती देती हुई अपरिचित पथ और अनजान दिशा में अकेली ही आगे बढ़ती हुई दृष्टिगोचर होती हैं।

पंथ होने दो अपरिचित

प्राण रहने दो अकेला !

और होंगे चरण हारे,

अन्य हैं जो लौटते दे शूल को संकल्प सारे,

×

×

×

मैं लगाती चल रही नित,

मोतियों की हाट औ' चिनगारियों का एक मेला !

यहाँ जिस आत्मविश्वास, दृढता एवं निर्भयता की अभिव्यक्ति हुई है उसके पीछे कवयित्री के स्वतंत्र एवं स्वच्छन्द व्यक्तित्व की उद्दाम तेजस्विता निहित है। जिसमे कष्टों से संघर्ष करने की क्षमता, साहस, त्याग एवं आत्म-बलिदान की भावना होती है, उसी की स्वच्छन्दता सार्थक होती है, अन्यथा वह केवल डिम-डिम-घोप मात्र बन-कर रह जाती है इस दृष्टि से महादेवी में स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति अपने वास्तविक रूप में विद्यमान है—इसमें कोई संदेह नहीं।

(ख) रागात्मकता—छायावादी चेतना मूलतः रागात्मक है अर्थात् उसमें अन्य वृत्तियों की अपेक्षा रागात्मकता या भावात्मकता की प्रमुखता दृष्टिगोचर होती है। इसीलिए छायावादी कवियों का जीवन और जगत् के प्रति जो दृष्टिकोण है। उसे प्रायः रागात्मक कहा जाता है। यह रागात्मकता विभिन्न कवियों में अलग-अलग स्तरों पर अलग-अलग रूपों में व्यक्त हुई है, कहीं वह शुद्ध भावुकता बन कर प्रकृति की काल्पनिक गोद में अकारण आँसू बहाती है तो कहीं वह नारी की कोमल छाया में सौन्दर्य और प्रणय का सुख लूटती हुई दिखाई पड़ती है और कहीं वह यथार्थ से टकरा कर दुःख और क्षोभ में परिणत होती हुई प्रगतिवाद से अपना गठ-बन्धन जोड़ती है। प्रकृति-प्रेम, नारी-प्रेम, विश्व-बधुत्व आदि इसी रागात्मकता के विभिन्न क्षेत्र हैं। महादेवी में रागात्मकता चंचल भावुकता एवं आर्द्र प्रणय के स्तर के बहुत ऊपर उठी हुई है, उसके मूल में ऐन्द्रिकता कम, और बौद्धिकता अधिक है। इसीलिए उनका आलम्बन स्थूल भौतिक न होकर कोई अलौकिक सूक्ष्म सत्ता है, जिसे विचार या विश्वास के रूप में ही ग्रहण किया जा सकता है। ऐसी स्थिति में उनकी रागात्मकता को बुद्धि समन्वित रागात्मकता—दूसरे शब्दों में श्रद्धा या आस्था—कहना अधिक उचित होगा। फिर भी उनकी दृष्टि एवं अनुभूति में बौद्धिकता जन्य शुष्कता की अपेक्षा रागात्मकता जन्य तरलता ही अधिक है, अतः उनके काव्य में भावात्मकता की ही प्रमुखता स्वीकार की जा सकती है।

जहाँ प्रसाद, पन्त, निराला प्रभृति छायावादी कवियों में रागात्मकता क्रमशः विकसित होती हुई प्रकृति, नारी, मानव, अव्यात्म आदि विभिन्न क्षेत्रों की ओर उन्मुख होती हुई विभिन्न परिस्थितियों में विभिन्न रंग-रूपों में व्यक्त हुई वहाँ महादेवी में वह प्रारंभ से अब तक निरन्तर एक ही क्षेत्र और एक ही रूप में विकासोन्मुख दृष्टिगोचर होती है। उनकी रागात्मकता एवं प्रणय भावना का केन्द्र सदा से ही अध्यात्म रहा है अतः उनका प्रेम भी सदा अलौकिक ही रहा। लौकिक प्रेम की अनुभूति और अभिव्यक्ति उनमें प्रत्यक्ष रूप में दृष्टिगोचर नहीं होती—यह दूसरी बात है कि अलौकिक के माध्यम से प्राप्त अनुभूतियों को ही हम किसी न किसी प्रकार लौकिक प्रणय की अनुभूतियों से समन्वित सिद्ध कर दें। क्या उनका अलौकिक प्रणय लौकिक प्रेम का ही परिवर्तित, विकसित या आरोपित रूप है—इस प्रश्न पर हम अन्यत्र विचार करेंगे,

यहाँ संक्षेप में इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि महादेवी मूलतः लौकिक प्रणय की नहीं अपितु रहस्यवाद की गायिका हैं। जहाँ अन्य छायावादियों में रहस्यवाद कहीं-कहीं आवरण मात्र है, उसके मूल में लौकिक प्रणय की धारा ही दृष्टिगोचर होती है वहाँ महादेवी में स्थिति इसके विपरीत है वे पहले रहस्यवादिनी हैं फिर छायावादिनी—इसमें सन्देह नहीं।

(ग) प्रकृति—प्रकृति का छायावाद से इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि प्रारम्भ में अनेक आलोचकों ने प्रकृति-प्रेम को ही छायावाद की सज्ञा दी। वस्तुतः छायावादी कवि कल्पना-शील होने के कारण यथार्थ की कुरूपताओं की अपेक्षा प्रकृति की रंगीनी को अधिक पसन्द करता है, पर प्रकृति उसका आलम्बन नहीं है, उद्दीपन और माध्यम ही है। प्रकृति को लेकर लिखे गये अनेक स्वतंत्र गीतों में मानवीकृत रूप ही दृष्टिगोचर होगा जो मूलतः मानवी प्रेम या नारी-प्रेम का सूचक है। पत जैसे कवियों ने प्रारम्भ में प्रकृति के समक्ष नारी को ठुकरा कर अपने अतिशय प्रकृति-प्रेम का परिचय दिया, पर यह स्थिति चिर स्थायी न हो सकी। 'वीणा' का पत 'गुजन' तक पहुँचते-पहुँचते प्रकृति के हास्य में प्रेयसी की ही मुस्कराहट का जादू देखता हुआ 'भावी पत्नी की प्रतीक्षा' में लीन हो जाता है फिर भी अन्य कवियों में प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष प्रकृति के प्रति न्यूनाधिक प्रेम अवश्य दृष्टिगोचर होता है। पर महादेवी यहाँ भी अपवाद है।

महादेवी ने प्रकृति पर मानवी भावनाओं का आरोपण किया है, उसे हँसते हुए, रुदन करते हुए, खेलते हुए—नाना रूपों में देखा है, पर वह उसकी आराध्य या उसकी भावनाओं की आलम्बन कहीं नहीं बन पायी। उससे अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए पृष्ठभूमि, वातावरण, माध्यम एवं साधन का ही काम वे लेती हैं, उसके प्रति वे अपना हार्दिक अनुराग प्रदर्शित नहीं करती। यह दूसरी बात है कि वे कहीं-कहीं उसमें अपने प्रियतम की झलक देखती हुई, उसके प्रति अपनी रागात्मकता व्यक्त करती हैं—पर इसे हम प्रकृति के प्रति प्रत्यक्ष अनुराग नहीं मान सकते। यदि दर्पण में दिखाई पड़ने वाले 'प्रिय' के प्रतिविम्ब के प्रति हम अपनी भावनाएँ व्यक्त करते हैं तो उनका लक्ष्य प्रिय ही माना जायगा—दर्पण नहीं, यही बात यहाँ लागू होती है।

अस्तु, महादेवी के लिए प्रकृति अपने दार्शनिक विचारों, भावनाओं एवं आध्यात्मिक अनुभूतियों की अभिव्यक्ति की माध्यम और साधन मात्र हैं, इससे अधिक महत्त्व उसका नहीं है। इतना ही नहीं, कहीं-कहीं तो वे मानव-दुःख के समक्ष प्रकृति के सम्पूर्ण वैभव की भी उपेक्षा करती हुई दिखाई पड़ती हैं

कह दे माँ क्या अब देखूँ !

देखूँ खिलती कलियाँ या

प्यासे सूखे अघरों को,

तेरी चिर यौवन-सुषमा
 या जर्जर जीवन देखूं !
 × × ×
 तुझमें अम्लान हूँसी है
 इसमें अजल आँसू जल,
 तेरी वैभव देखूं या
 जीवन का क्रन्दन देखूं !

यद्यपि यहाँ प्रकृति और मानव-जीवन के बीच वैषम्य की स्थापना करते हुए कवयित्री ने अपनी दुविधा ही व्यक्त की है, पर उनके समस्त काव्य पर विचार करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि उन्होंने प्रकृति के वैभव की अपेक्षा मानव-जीवन का क्रन्दन ही अधिक देखा है या फिर प्रकृति में भी उन्होंने मानवी जीवन के अनुरूप ही क्रन्दन देखा है। अतः यह कहना ठीक होगा कि महादेवी में प्रकृति का चित्रण तो मिलता है पर वह वहाँ आलम्बन रूप में बहुत कम है।

(घ) वैयक्तिकता—छायावादी कवि अतीत और वर्तमान के अन्य पात्रों की अनुभूतियों और क्रिया-कलापों का चित्रण करने की अपेक्षा निजी अनुभूतियों को वैयक्तिक रूप में व्यक्त करना अधिक रुचिकर समझता है। यदि दूसरों की अनुभूतियों को भी वह अपनाता है तो उन्हें वह प्रायः निजी अनुभूतियों के रूप में ही व्यक्त करता है। वस्तुतः छायावादी कवि सृष्टि की अन्य सभी बाह्य सत्ताओं की अपेक्षा निजी व्यक्तित्व को सर्वाधिक महत्त्व देता है। महादेवी में भी यह वैयक्तिकता की प्रवृत्ति पर्याप्त विकसित एवं परिष्कृत रूप में उपलब्ध होती है। उनसे काव्य का विषय प्रकृति मानव या अलौकिक प्रियतम आदि में से कोई भी हो, उनका स्वर मूलतः व्यक्ति केन्द्रित ही दिखाई पड़ता है। प्रियतम से बात करते हुए भी वे उनकी कम सुनती है, अपनी ही अधिक कहती है। इतना ही नहीं, कई बार वे प्रियतम से मिलने—स्थायी मिलन—का प्रस्ताव भी इसीलिए ठुकरा देती है कि उसमें उनके व्यक्तित्व के लुप्त हो जाने की आशंका है। अमरों के सुखद लोक को भी वे इसीलिए ठुकरा देती हैं कि वहाँ उनकी वैयक्तिकता—निजी अधिकार—के समाप्त हो जाने की शंका है :

क्या अमरों का लोक मिलेगा
 तेरी कृष्णा का उपहार ?
 रहने दो हे देव ! अरे
 यह मेरा मिटने का अधिकार !

इसी उद्दाम वैयक्तिकता के कारण वे सूनापन, एकान्त, विरह, दुःख आदि सब-कुछ सहन करती हुई भी अपने पर गर्व किये बिना नहीं रह पाती—

मेरी लघुता पर आती
जिस दिव्य लोक को ब्रीड़ा,
उसके प्राणों से पूछो,
वे पाल सकेंगे पीड़ा ?
उनसे कैसे छोटा है
मेरा यह भिक्षुक जीवन ?
उनमें अन्त कसना है
इसमें असीम सूनापन !

कभी-कभी वे असीम से अपनी सीमा का मेल करवा देने की चर्चा करती हुई, अपने निर्वाण की स्थिति को स्वीकार करती हैं, पर वहाँ भी वे अपने व्यक्तित्व के लोप के स्थान पर उसके व्यापक विस्तार की ही कल्पना करती हैं :

उड़ उड़कर जो धूलि करेगी
मेघों-का नभ में अभिषेक,
अमिट रहेगी उसके अंचल—
में मेरी पीड़ा की रेख !

वस्तुतः यह वैयक्तिकता ही महादेवी को अन्य रहस्यवादियों से पृथक् करती है । इस दृष्टि से वे छायावादियों के अधिक निकट हैं । पर यहाँ हमें यह भी न सोचना चाहिए कि यह वैयक्तिकता किसी प्रकार के अह, दम या मिथ्याभिमान पर आश्रित है, अपितु यह मन की सहज वृत्ति के रूप में ही है । अन्तर्मुखी एवं आत्मकेन्द्रित दृष्टि ही इसके मूल में है जो कि छायावादी चेतना की प्रमुख विशेषता है ।

(ड) शैली—विषय की अपेक्षा शैली की दृष्टि से महादेवी अधिक छायावादिनी हैं ; कई बार ऐसा लगता है कि मूलतः महादेवी का विषय रहस्यवाद है जिसे उन्होंने छायावादी भाषा में व्यक्त किया है । इसका अर्थ यह नहीं है कि उनमें छायावाद की विषयगत प्रवृत्तियाँ नहीं मिलती—जैसा कि पीछे स्पष्ट किया गया है, उनमें ऐसा है पर फिर भी वे यथार्थ में रहस्यवादी प्रेरणाओं से अनुस्यूत हैं या यों कहिए कि उनमें विषयगत छायावाद उसी सीमा तक है जहाँ तक वह रहस्यवाद के प्रतिकूल नहीं पड़ता । वैसे तो प्रायः सभी छायावादी कवियों में रहस्योन्मुखता कहीं न कहीं दृष्टिगोचर होती है, अतः छायावाद की एक प्रवृत्ति रहस्यवाद की प्रवृत्ति भी मानी जाती है, पर जहाँ अन्य छायावादियों में मूलाधार छायावाद है उस पर रहस्यवाद के छीटे ही कहीं-कहीं हैं वहाँ महादेवी में स्थिति इसके विपरीत है पर शैली पक्ष में सर्वत्र ही महादेवी छायावादी शैली को अपनाती हैं । गीति शैली, लाक्षणिकता, प्रतीकात्मकता, मानवीकरण, विशेषण-विपर्यय, मूर्त-विधान, कोमल पदावली आदि जितनी भी शैलीगत प्रवृत्तियाँ

छायावाद से प्रगाढ़ रूप में सम्बन्धित है वे सभी महादेवी के काव्य में दृष्टिगोचर होते हैं। इसका स्पष्टीकरण अन्यत्र महादेवी के शैली पक्ष पर विचार करते समय किया जायगा, अतः यहाँ उसकी पूर्णवृत्ति उचित न होगी।

रही बात छायावाद की अन्य प्रवृत्तियों—विश्वबन्धुत्व की भावना, विश्वमानवता, राष्ट्रीयता, करुणा, दुःखवाद आदि—की, उनकी विवेचना यहाँ अनपेक्षित है क्योंकि ये प्रवृत्तियाँ मूलतः छायावाद या स्वच्छन्दतावाद की प्रवृत्तियाँ न होकर उसमें विभिन्न स्रोतों से आकर मिलने वाली सहयोगी या सहचारी प्रवृत्तियाँ हैं। वस्तुतः प्रसाद, पत, निराला, महादेवी—इन सभी में स्वच्छन्दतावाद के अतिरिक्त और भी कई सामयिक प्रवृत्तियाँ मिश्रित हैं जो शुद्ध छायावादी नहीं हैं। अतः महादेवी से सम्बद्ध इस प्रकार की प्रवृत्तियों की विवेचना आगे स्वतंत्र रूप में की जायगी।

अन्त में हम कह सकते हैं कि भले ही महादेवी छायावाद के क्षेत्र में प्रसाद, पन्त, निराला के बहुत बाद आयी और भले ही उनमें छायावाद की अपेक्षा रहस्यवाद की प्रवृत्तियाँ अधिक मिलती हों, पर इसमें कोई संदेह नहीं कि उन्होंने अपनी प्रतिभा चिन्तना और साधना के बल पर छायावाद को एक सुदृढ़ आधार एवं स्थायी विश्वास प्रदान किया। जब प्रसाद की मृत्यु हो गयी, निराला विक्षिप्त हो गये और पत अन्यत्र पलायन कर गये तो महादेवी ही अकेली एक ऐसी सशक्त गायिका इस क्षेत्र में रह गयी थी जिन्होंने अपनी पूरी शक्ति एवं सम्पूर्ण आस्था से अपना स्वर उच्चरित करते हुए इसके प्रकाश को मद न होने दिया। उनकी 'दीपशिखा' का दीप अनुकूल-प्रतिकूल परिस्थितियों में सदा अकलुष एवं निष्कप भाव से प्रज्ज्वलित रहता हुआ, छायावाद की यश-ज्योति को विकीर्ण करता रहा है, इसमें हमें कोई संदेह नहीं।

रहस्यवाद : सामान्य विवेचन

‘रहस्य का अर्थ वहाँ से होता है जहाँ धर्म की इति है। रहस्य का उपामक हृदय में सामंजस्यमूलक परमतत्त्व की अनुभूति करता है और वह अनुभूति परदे के भीतर रखे हुए दीपक के समान अपने प्रशान्त आभास से उसके व्यवहार को स्निग्धता देती है।’

—महादेवी

● अर्थ मीमांसा—‘रहस्यवाद’ का सम्बन्ध रहस्यानुभूति से है तथा ‘रहस्यानुभूति’ (रहस्य + अनुभूति) का सामान्य अर्थ है रहस्य की अनुभूति या कोई भी ऐसी अनुभूति जो रहस्यमयी, गोपनीय या विचित्र हो, किन्तु लगभग १९२० ई० से हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में इसका प्रयोग अंग्रेजी के ‘मिस्टिक’ एवं ‘मिस्टिसिज्म’ के समानान्तर होने लगा है^१, वस्तुतः इन अंग्रेजी शब्दों के पर्यायवाची रूपों में ही ‘रहस्य’, ‘रहस्यानुभूति’, ‘रहस्यवाद’, ‘रहस्य-साधना’ आदि शब्दों की अवतारणा हुई, अतः इनके प्रचलित अर्थ को स्पष्ट करने के लिए आधारभूत अंग्रेजी शब्दों को समझ लेना आवश्यक है।

अंग्रेजी के ‘मिस्ट्री’ (Mystery), ‘मिस्टिक’ (Mystic) और ‘मिस्टिसिज्म’ (Mysticism) परस्पर सम्बद्ध हैं। ‘मिस्ट्री’ के सामान्य अर्थ तो ‘कोई गुप्त या छिपी हुई बात’, ‘कोई ऐसी बात जो मानव-बुद्धि की समझ के बाहर हो’ या ‘कोई व्यक्तिगत गुप्त बात’ आदि हैं^२ जिनका प्रतिनिधित्व हिन्दी का ‘रहस्य’ शब्द भी भली भाँति करता है, जबकि अध्यात्म के क्षेत्र में इसका विशिष्ट अर्थ ‘आक्सफोर्ड डिक्शनरी’ के अनुसार इस प्रकार है—१. कोई ऐसा धार्मिक सत्य जिसका प्रकटीकरण केवल दैवी

१. ‘रहस्यवाद’—डा० राममूर्ति त्रिपाठी, पृ० ६।

२. आक्सफोर्ड डिक्शनरी।

प्रेरणा से संभव हो ।^३ २. कोई धार्मिक आचार ।^४ 'मिस्ट्री' से ही बना हुआ 'मिस्टिक' (Mystic) है, जिसके विभिन्न अर्थ ये हैं—१. आध्यात्म सम्बन्धी, २. किसी प्राचीन धर्म-ज्ञान, तंत्र विद्या आदि में सम्बन्धित, ३. गुप्त, अज्ञान । ४. आत्मा और परमात्मा के सीधे तादात्म्य में सम्बन्धित अध्यात्मविद्या सम्बन्धी ।^५

इसी प्रकार 'मिस्टिसिज्म' (Mysticism) के अर्थ उक्त डिक्शनरी के अनुसार ये हैं—१. रहस्यवादी व्यक्ति के विचार, धारणाएँ, प्रवृत्तियाँ, आदर्श, अनुभूतियाँ आदि । २. उल्लासमय चिन्तन (ध्यान) के द्वारा दिव्य शक्ति में तादात्म्य की गभावना में विश्वास ।^६ 'एनसाइक्लोपीडिया आफ् ब्रिटानिका' में भी इसका अर्थ—'अन्तिम मृत्यु या परमात्मा में एकता की तात्कालिक अनुभूति'—दिया गया है ।

अब यदि हम तीनों शब्दों के विभिन्न अर्थों में क्रम एव मंगति स्थापित करते हुए किसी निष्कर्ष पर पहुँचने का प्रयास करें तो इनके अर्थों को मध्ये में उग प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

- मिस्ट्री = सामान्य अर्थ—गुप्त या अर्न्तर्गिक बात ।
= आध्यात्मिक अर्थ—दैवी प्रेरणा में प्राप्त ज्ञान या अनुभव ।
- मिस्टिक = आत्मा और परमात्मा की एकता से सम्बन्धित ।
- मिस्टिसिज्म = १. रहस्यवादी व्यक्ति के सामान्य लक्षण ।

२. आत्मा-परमात्मा के तादात्म्य की गभावना में विश्वास ।

अस्तु, 'मिस्ट्री' शब्द दैवी प्रेरणा से प्राप्त अनुभव का स्रोतक है तो 'मिस्टिक' दैवी या आध्यात्मिक एकता से सम्बन्धित है तथा 'मिस्टिसिज्म' उसी आध्यात्मिक एकता के विश्वास या सिद्धान्त को सूचित करता है । 'रहस्य', 'रहस्यात्मक' एवं 'रहस्यवाद'—क्रमशः इन तीनों शब्दों के ही पर्यायवाची हैं तथा इनके अर्थों को बहान करते हैं । अतः संमिश्र रूप में 'रहस्यवाद' के तीन विशिष्ट लक्षण निर्धारित किये जा सकते हैं—

- रहस्यवाद का सम्बन्ध एक विशिष्ट अनुभूति से है ।
- उसका क्षेत्र आध्यात्मिक है ।

3. 'A religious truth known only by divine revelation.'

4. 'A religious ordinance'

5. 'Connected with that branch of theology which relates to the direct—communion of the soul with God.'

—(Shorter Oxford Dictionary)

6. 'Belief in the possibility of union with the Divine nature by means of ecstatic contemplation.'

7. 'The immediate experience of one-ness with ultimate Reality.'

० उसका लक्ष्य आत्मा और परमात्मा की एकता की अनुभूति प्राप्त करना है।

इसी अनुभूति के विचार पक्ष को हम 'रहस्यवाद' एवं अनुभूति-पक्ष को 'रहस्यानुभूति' कहे तो अनुचित न होगा। महादेवी के काव्य में विचार अनुभूति के रूप में ही प्रस्तुत है इसीलिए इस अध्याय के शीर्षक में 'रहस्यवाद' के स्थान पर 'रहस्यानुभूति' का प्रयोग किया गया है।

स्वरूप-सीमांसा—रहस्यानुभूति एवं रहस्यवाद के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए विभिन्न विचारको ने इसकी विभिन्न परिभाषाएँ निर्धारित की हैं, जिनमें से कुछ ये हैं—

(क) आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—'चिन्तन के क्षेत्र में जो अद्वैतवाद है भावना के क्षेत्र में रहस्यवाद है।'८

(ख) डा० रामकुमार वर्मा—'रहस्यवाद जीवात्मा की उस अन्तर्निहित प्रवृत्ति का प्रकाशन है जिनमें वह दिव्य और अलौकिक शक्ति से अपना शान्त और निश्चल सम्बन्ध जोड़ना चाहती है और वह सम्बन्ध यहाँ तक बढ़ जाता है कि दोनों में कोई अन्तर नहीं रह जाता।'२

(ग) परशुराम चतुर्वेदी—'रहस्यवाद' शब्द काव्य की एक धारा-विशेष को सूचित करता है। वह प्रधानतः उसमें लक्षित होने वाली उस अभिव्यक्ति की ओर संकेत करता है जो विश्वात्मक सत्ता की प्रत्यक्ष, गम्भीर एवं तीव्र अनुभूति के साथ सम्बन्ध रखती है।'०

(घ) महादेवी वर्मा—'जब प्रकृति की अनेकरूपता में, परिवर्तनशील विभिन्नता में, कवि ने एक ऐसा तारतम्य खोजने का प्रयास किया जिसका एक छोर किसी असीम चेतन और दूसरा उसके ससीम हृदय में समाया हुआ था तब प्रकृति का एक-एक अंश एक अलौकिक व्यक्तित्व लेकर जाग उठा। परन्तु इस सम्बन्ध में मानव-हृदय की सारी प्यास न बुझ सकी, क्योंकि मानवीय सम्बन्धों में जब तक अनुराग-जनित आत्म-विसर्जन-का भाव नहीं धुल जाता तब तक वे सरस नहीं हो पाते और जब तक यह मधुरता सीमातीत नहीं हो जाती तब तक हृदय का अभाव नहीं दूर होता। इसी से इस अनेकरूपता के कारण पर एक मधुरतम व्यक्तित्व का आरोपण कर उसके निकट आत्म-निवेदन कर देना इस काव्य का दूसरा सोपान बना जिसे रहस्यमय रूप के कारण ही रहस्यवाद का नाम दिया गया।'११

(ङ) डा० गोविन्द त्रिगुणायत—'संक्षेप में हम रहस्यवाद को ब्रह्म के

आध्यात्मिक स्वरूप से आत्मा की भावात्मक ऐक्यानुभूति के इतिहास का प्रकाशन कह सकते हैं ।^{१२}

(च) विश्वम्भर 'मानव'—'आत्मा और ब्रह्म की इसी पारस्परिक प्रणयानुभूति को रहस्यवाद कहते हैं ।'^{१३}

(छ) डा० राममूर्ति त्रिपाठी—'रहस्यवाद रहस्यदर्शियों का वह साकेतिक कथन या वाद है—जिसके मूल में अखण्डानुभूति और तत्त्वानुभूति निहित है ।'^{१४}

उपर्युक्त परिभाषाओं का विश्लेषण करने पर रहस्यवाद से सम्बन्धित निम्नांकित तथ्यों एवं तत्त्वों का उद्घाटन होता है—

(क) आचार्य शुक्ल—रहस्यवाद का दार्शनिक आधार अद्वैतवाद है ।

(ख) डा० वर्मा—रहस्यवाद का सम्बन्ध व्यक्ति की उस मूल प्रवृत्ति से है जो परमात्मा से निकट सम्बन्ध स्थापित करना चाहती है ।

(ग) श्री चतुर्वेदी—रहस्यवाद का सम्बन्ध विश्वात्मक-सत्ता की अनुभूति से है ।

(घ) श्रीमती वर्मा—प्रकृति के माध्यम से असीम चेतन से, उस पर मधुरतम व्यक्तित्व का आरोपण करते हुए रागात्मक सम्बन्ध की स्थापना या प्रणय निवेदन रहस्यवाद है ।

(ङ) डा० त्रिगुणायत—ब्रह्म से भावात्मक ऐक्यानुभूति के इतिहास का प्रकाशन रहस्यवाद है ।

(च) श्री 'मानव'—आत्मा और ब्रह्म की प्रणयानुभूति ही रहस्यवाद है ।

(छ) डा० त्रिपाठी—रहस्यदर्शियों की तत्त्वानुभूति का साकेतिक कथन रहस्यवाद है ।

इन सभी में सामान्यतः आत्मा और परमात्मा की एकता की अनुभूति को प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में स्वीकार किया गया है पर साथ ही प्रत्येक व्याख्याता ने किसी विशिष्ट तत्त्व का भी संकेत किया है जो निम्नलिखित है—

(क) आचार्य शुक्ल—अद्वैतवादी दर्शन ।

(ख) डा० वर्मा—मूल प्रवृत्ति ।

(ग) श्री चतुर्वेदी—अनुभूति ।

(घ) श्रीमती वर्मा—(१) प्रकृति का माध्यम ।

(२) मधुर व्यक्तित्व का आरोपण ।

(ङ) डा० त्रिगुणायत—ऐक्यानुभूति का इतिहास ।

१२. कबीर और जायसी का रहस्यवाद ; पृ० ३४५ ।

१३. महादेवी की रहस्यभावना ; पृ० ४८ ।

१४. रहस्यवाद ; पृ० २८ ।

(च) श्री 'मानव'—प्रणयानुभूति ।

(छ) डा० त्रिपाठी—सांकेतिक कथन ।

वस्तुतः ये विशिष्ट तत्त्व रहस्यवाद की विभिन्न विशेषताओं के ही सूचक हैं, अतः इन सबका समन्वय करते हुए कह सकते हैं कि रहस्यवाद मानव मन की एक ऐसी मूल प्रवृत्ति का प्रकाशन है, जो अद्वैतवादी दर्शन या विचार-धारा के आधार पर प्रकृति के माध्यम से उस पर मधुर व्यक्तित्व का आरोपण करती हुई ब्रह्म के साथ अपनी प्रणयानुभूति एवं ऐक्यानुभूति के इतिहास को सांकेतिक शब्दावली में व्यक्त करती है । संक्षेप में इस निष्कर्ष में रहस्यवाद की विभिन्न विशेषताओं का समाहार सामान्य रूप में हो जाता है, पर फिर भी इसे भली भाँति समझने के लिए इसके विभिन्न बोधक एवं भेदक लक्षणों पर विचार करना उचित होगा ।

बोधक लक्षण—रहस्यवाद के उन आधारभूत तत्त्वों को जो कि रहस्यानुभूति के लिए अनिवार्य हैं, 'बोधक लक्षणों' की सजा दी जा सकती है । हमारे विचार के अनुसार वे चार हैं—(१) अलौकिक शक्ति के अस्तित्व में आस्था । (२) अद्वैत भावना (३) रागात्मक सम्बन्ध और (४) भाषा के माध्यम से अभिव्यक्ति । इनका आगे क्रमशः विवेचन किया जाता है—

(१) आस्था—रहस्यवादी के लिए सर्व प्रथम आस्तिक एवं आस्थावान होना आवश्यक है । आस्तिकता से हमारा अभिप्राय यह नहीं कि वह किसी विशेष धर्म या दर्शन का अनुयायी हो अपितु यह है कि उसका ईश्वर की सत्ता में दृढ़ विश्वास होना चाहिए, चाहे वह किसी भी मत को मानता हो ।

(२) अद्वैत भावना—अद्वैत सिद्धान्त के अनुसार मूलतः आत्मा और परमात्मा या जीव और ब्रह्म एक ही हैं इस सिद्धान्त में पूर्ण विश्वास होना, यहाँ तक कि व्यक्ति इस अद्वैतता को हृदय के स्तर पर अनुभव करने लगे, अद्वैत भावना है । यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि अद्वैत भावना का केवल भारतीय अद्वैत दर्शन या किसी अन्य दर्शन पर आधारित होना आवश्यक नहीं है ; विश्वास का आधार चाहे जो हो किन्तु रहस्यवादी के हृदय में इस विश्वास का होना आवश्यक है ।

(३) रागात्मक सम्बन्ध—रहस्यवादी की अद्वैत भावना या परमात्मा के साथ उसकी एकता या समानता की भावना गभीर होने पर प्रणय में परिणत हो जाती है । लौकिक प्रणय की भाँति इस प्रणय में भी मिलन की आकांक्षा, विरह की व्यथा और संयोग की आनन्दानुभूति उन्हीं अनुभावों एवं संचारियों में व्यक्त होती है जो प्रेम के उदात्त रूप से सम्बद्ध हैं । ऐन्द्रियकता, कामुकता एवं शारीरिकता से अनुप्राणित भावों को छोड़कर शृंगार रस के शेष सभी अनुभाव एवं संचारी भाव रहस्यवाद में भी होते हैं ।

(४) भाषा के माध्यम से अभिव्यक्ति—रहस्यवादी साधक अपनी अनुभूति को

किसी भी माध्यम से व्यक्त कर सकता है ; वह चाहे तो केवल हँसकर, आँसू बहाकर या मस्ती से नाच कर भी अपने उल्लास को व्यक्त कर सकता है पर रहस्यवादी काव्य के लिए यह आवश्यक है कि वह अपनी अनुभूति को भाषा में—काव्यात्मक भाषा में—व्यक्त करे। अन्य माध्यम से व्यक्त करने पर वह रहस्यवादी साधक तो हो सकता है पर रहस्यवादी कवि नहीं।

उपर्युक्त परिभाषा में उल्लिखित अन्य तत्त्व, जैसे—‘प्रकृति पर मधुर व्यक्तित्व का आरोपण’, ‘साकेतिक शब्दावली’ आदि रहस्यवाद की कुछ प्रवृत्तियों से तो सम्बन्धित है किन्तु फिर भी उन्हें रहस्यवाद के अनिवार्य लक्षणों में स्थान देना आवश्यक नहीं।

भेदक लक्षण—रहस्यवादी कवियों और काव्य के सम्बन्ध में अनेक भ्रान्तियाँ प्रचलित हैं जिनका मूल कारण यह है कि प्रायः हम रहस्यवाद के बोधक लक्षणों को तो ध्यान में रखते हैं किन्तु उसके भेदक लक्षणों को भुला देते हैं। संक्षेप में इसके प्रमुख भेदक लक्षण ये हैं—

(१) अद्वैतवाद और रहस्यवाद एक नहीं—प्रायः अद्वैतवाद के पद्यबद्ध प्रतिपादन को ही रहस्यवाद समझ लिया जाता है, जैसे कबीर की निम्नांकित उक्ति द्रष्टव्य है।

जल में कुंभ, कुंभ में जल है,
बाहर भीतर पानी ।
फूटा कुंभ जल जल ही समाना,
यह तत्त कथौं ग्यानी ॥

यहाँ पद्य में अद्वैतवादी विचार का कथन या प्रतिपादन-मात्र किया गया है, कवि निजी अनुभूति का प्रकाशन नहीं कर रहा है, अतः ये पक्तियाँ अद्वैतवादी ही हैं—रहस्यवादी नहीं। वस्तुतः अद्वैतवाद एक दर्शन मात्र है जब कि रहस्यवाद उसकी अनुभूति है, अतः रहस्यवाद का पहला भेदक लक्षण यह है कि कोई भी दर्शन या कोरा दार्शनिक विचार रहस्यवाद नहीं है अपितु वह एक अनुभूति-विशेष है।

(२) भक्ति और रहस्यवाद एक नहीं—भक्ति और रहस्यवाद—दोनों में ही ईश्वर की सत्ता पर विश्वास एवं उसके प्रति रागात्मक सम्बन्ध की अनुभूति एवं भाषा के माध्यम से अभिव्यक्ति होती है, पर फिर भी दोनों एक नहीं हैं। भक्त ईश्वर को अपने से महान एवं भिन्न मानता हुआ उसके प्रति श्रद्धापूर्ण राग (=भक्ति) की भावना व्यक्त करता है जब कि रहस्यवादी ब्रह्म को अपना ही रूप एवं अपने से अभिन्न मानता हुआ उसके प्रति माधुर्यपूर्ण राग या प्रणय की अभिव्यक्ति करता है। इसीलिए भक्त जहाँ द्वैतभाव के आधार पर सगुण अवतार के प्रति अपनी श्रद्धा की व्यंजना करता है वहाँ रहस्यवादी का आराध्य सर्वव्यापी निर्गुण निराकार ब्रह्म होता है। कई बार

व्यावहारिक स्तर पर भक्त भी (मीरा की भाँति) माधुर्य भावना से अनुस्यूत हो जाता है तथा रहस्यवादी भी अपने ब्रह्म पर साकार रूप का आरोपण कर लेता है पर इन्हे अपवाद-स्वरूप सीमा-लंघन ही मानना चाहिए। मध्य काल में भक्ति के भेदोपभेदों की संख्या में अभिवृद्धि करते हुए उसका एक भेद माधुर्य भाव की भक्ति को माना गया, पर जैसा कि हम अन्य पुस्तक में स्पष्ट कर चुके हैं, ये भेद भक्ति के मूल स्वरूप के प्रतिकूल हैं, अतः इन्हे उचित नहीं कहा जा सकता। दूसरे, भक्त माधुर्य भाव से अनुप्राणित होने पर भी वह सगुण साकार के प्रति ही आत्म-निवेदन करता हुआ द्वैतभाव से अनुप्राणित रहता है, अतः रहस्यवादी की अद्वैत भावना से उसका अन्तर प्रायः बना रहता है। अस्तु, रहस्यवाद का दूसरा भेदक लक्षण यह है कि उसमें आस्था एवं अनुभूति द्वैत भावना पर आश्रित नहीं होनी चाहिए।

(३) रहस्यवाद अनिवार्यतः काव्य नहीं है—यद्यपि रहस्यवादी साधको ने काव्य रचे है और काव्य में रहस्यवाद की चर्चा होती है, पर इससे यह न समझ लेना चाहिए कि प्रत्येक रहस्यवादी अभिव्यक्ति काव्य है या प्रत्येक काव्य के लिए रहस्यानुभूति आवश्यक है। वस्तुतः ये दोनों दो स्वतंत्र सत्ताएँ हैं। जैसे, एक प्रेमी अपनी प्रेमिका से प्रणय-निवेदन करता है तथा दूसरी ओर एक कवि प्रणय-काव्य लिखता है, यहाँ यह आवश्यक नहीं कि पहले व्यक्ति (प्रेमी) का प्रणय-निवेदन काव्यात्मक ही हो या दूसरे व्यक्ति (कवि) का प्रणय-काव्य उसकी अपनी प्रेमिका पर ही आधारित हो—उसी प्रकार रहस्यवादी साधक और रहस्यवादी कवि दोनों पृथक् हैं। तुलसीदास ने लका काण्ड में युद्ध का वर्णन किया है पर इसका तात्पर्य यह नहीं है कि तुलसीदास अनिवार्य रूप में योद्धा थे। उसी प्रकार कवि के लिए रहस्यवादी साधक होना आवश्यक नहीं है।

दूसरे, रहस्यवाद या रहस्यानुभूति एक आध्यात्मिक अनुभूति है ; उस अनुभूति का सर्वत्र काव्यात्मक रूप में ही प्रकाशित होना आवश्यक नहीं है, यदि सयोग से रहस्यवादी साधक कवि-प्रतिभा से युक्त हुआ तो उसकी अभिव्यक्ति काव्यात्मक रूप ले सकती है, अन्यथा नहीं। कबीर और महात्मा गांधी—दोनों ही साधक एवं लोक-नेता थे, पर एक की अभिव्यक्ति काव्यात्मक है जब कि दूसरे की नहीं। इसी प्रकार कवि के पास अनेक विषय एवं अनेक अनुभूतियाँ होती हैं, अतः यह आवश्यक नहीं कि वह रहस्यानुभूति की ही व्यञ्जना करे।

तीसरे, रहस्यवादी के लिए कवि होना और कवि के लिए रहस्यवादी होना भी कोई विशेष महत्त्व की बात नहीं है। अतः रहस्यवादी कवि का मूल्यांकन हम केवल उसकी रहस्यानुभूति के आधार पर ही नहीं अपितु उसकी काव्यात्मक सफलता के आधार पर ही करेंगे।

इतना अवश्य है कि कवि जिस विषय का वर्णन या जिस भाव की व्यञ्जना करता है, उसकी प्रत्यक्ष अनुभूति या आत्मानुभूति भी उसे प्राप्त हो तो उससे उसकी

काव्यात्मकता में अभिवृद्धि होती है ; तुलसीदास यदि चंदवरदायी की भाँति युद्धों के प्रत्यक्ष अनुभवी होते तो निश्चित ही लका-काण्ड के युद्ध-वर्णन में उन्हें अधिक सफलता मिलती—इसमें कोई सदेह नहीं ।

अस्तु, न तो प्रत्येक रहस्यानुभूति काव्यात्मक होती है और न ही प्रत्येक काव्यानुभूति रहस्यात्मक होती है—रहस्यवाद और काव्य दो भिन्न सत्ताएँ हैं जो संयोग से ही एकत्र होती हैं ।

(४) छायावाद और रहस्यवाद एक नहीं—अनेक छायावादी कवियों में रहस्यानुभूति की प्रवृत्ति भी मिलती है, इसलिए यह समझ लिया गया कि छायावाद और रहस्यवाद एक है । वस्तुतः यह शुद्ध भ्रान्ति है । छायावादी का सम्बन्ध स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति, सौंदर्योन्मुखता एवं लौकिक प्रणय से है जब कि रहस्यवादी अद्वैत भावना की प्रेरणा से अलौकिक प्रणय की अनुभूति प्राप्त करता है—अतः दोनों का क्षेत्र मूलतः भिन्न है । इसीलिए प्रत्येक छायावादी के लिए रहस्यवादी और प्रत्येक रहस्यवादी के लिए छायावादी होना आवश्यक नहीं । कवीर रहस्यवादी होते हुए छायावादी नहीं कहे जा सकते तो भगवतीचरण वर्मा को छायावादी होते हुए भी रहस्यवादी नहीं कहा जा सकता । अतः हमें इस भ्रान्ति से बचना चाहिए कि छायावाद और रहस्यवाद अभिन्न हैं ।

अस्तु, उपर्युक्त चारों भेदक लक्षणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि रहस्यवाद कोरा अद्वैतवाद नहीं है, वह भक्ति से भिन्न है, उसका सर्वदा काव्यात्मक होना या प्रत्येक रहस्यवादी का छायावादी होना आवश्यक नहीं है ।

● रहस्यवाद के भेद-प्रभेद—विभिन्न विद्वानों ने रहस्यवाद के अनेक भेदोपभेद किये हैं । यथा-पाश्चात्य विद्वान् स्पर्जन ने अंग्रेजी साहित्य में व्यक्त रहस्यवाद की विवेचना करते हुए इसके चार भेद निर्धारित किये हैं—(१) प्रेम और सौन्दर्य सम्बन्धी रहस्यवाद । (२) दर्शन सम्बन्धी रहस्यवाद । (३) धर्म और उपासना सम्बन्धी रहस्यवाद और (४) प्रकृति सम्बन्धी रहस्यवाद । हमारे विचार में ये चारों भेद रहस्यवाद के मूल स्वरूप को खंडित एवं विच्छिन्न करने में योग देते हैं, अतः भ्रामक हैं । जैसा कि पीछे स्पष्ट किया जा चुका है, रहस्यवाद के मूल में प्रेम या अलौकिक प्रेम, अद्वैत दर्शन धार्मिक आस्था, प्रकृति का माध्यम आदि तत्त्व न्यूनाधिक मात्रा में रहते हैं तथा इनमें से कोई भी एक रहस्यवाद नहीं है । क्या कोरे प्रेम, कोरे दर्शन, कोरे धर्म या कोरी प्रकृति को लेकर रहस्यवाद की स्थापना की जा सकती है ? वस्तुतः इनमें से कोई भी तत्त्व अकेला रहस्यानुभूति का आधार नहीं बन सकता, अतः इन भेदों को स्वीकार करना असंगत होगा ।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने रहस्यवाद के दो प्रमुख भेद किये हैं—(१) साधनात्मक रहस्यवाद और (२) भावात्मक रहस्यवाद । जैसा कि पीछे बताया गया है, रहस्यवाद एक अनुभूति है, वह अनुभूति चाहे साधना से प्राप्त हो या दर्शन-विशेष के ज्ञान

से अथवा अपनी कल्पना से—जब तक उसमें अनुभूति या भाव न होगा तब तक उसे रहस्यवाद नहीं कहा जा सकता ; ऐसी स्थिति में रहस्यवाद के एक भेद को साधनात्मक और दूसरे को भावात्मक कहना कहाँ तक उचित है ? क्या तथाकथित 'साधनात्मक रहस्यवाद' भावात्मक नहीं होगा, यह रहस्यवाद के कुछ भेदों में ही भावना होगी, अन्य में नहीं—ऐसा संभव है ? हमारे विचार में रहस्यानुभूति का साधन जो चाहे हो वह प्रत्येक स्थिति में भावात्मक होता है, अतः उपर्युक्त भेद निरर्थक एवं भ्रान्ति-मूलक कहे जा सकते हैं ।

इधर डा० गोविन्द त्रिगुणायत ने रहस्यवाद के अनेक भेदों की चर्चा की है ; जैसे—आध्यात्मिक रहस्यवाद, प्रकृतिमूलक रहस्यवाद, प्रेम मूलक रहस्यवाद, यौगिक रहस्यवाद आदि । हमारे विचार में प्रत्येक रहस्यवाद आध्यात्मिक होता है और प्रत्येक में प्रेम होता है, अतः केवल कुछ भेदों को 'आध्यात्मिक' या 'प्रेममूलक' कहना उचित नहीं । इसी प्रकार केवल प्रकृति या कोरा योग भी रहस्यवाद के लिए पर्याप्त नहीं है, प्रकृति मूलक और योगमूलक रहस्यवाद भी आध्यात्मिकता एवं रागात्मकता से युक्त हुये बिना 'रहस्यवाद' की संज्ञा से विभूषित नहीं होते , अतः यह वर्गीकरण भी अवैज्ञानिक एवं असंगत सिद्ध होता है ।

हमारे विचार में रहस्यवाद एक अखंड आध्यात्मिक अनुभूति है, अतः उसे भदोपभेदों में विभक्त करना आवश्यक नहीं है—पर फिर भी यदि हम उसे वर्गीकृत करना ही चाहे तो उसे अनुभूति की यथार्थता एवं काल्पनिकता के आधार पर दो भेदों में वर्गीकृत किया जा सकता है । कुछ कवि जहाँ जीवन में प्रत्यक्ष आध्यात्मिक अनुभूति प्राप्त करते हुए उसकी प्रेरणा से रहस्यानुभूति की व्यञ्जना करते हैं वहाँ कुछ कवि कल्पना के आधार पर या लौकिक प्रेम की अनुभूति पर अलौकिकता का आवरण चढ़ा कर रहस्यवादी काव्य की रचना करते हैं । कवि अपनी प्रतिभा के बल पर किसी भी वस्तु या भाव की प्रत्यक्ष अनुभूति के अभाव में भी उसका निरूपण कर सकता है, यह दूसरी बात है कि उसमें उसे उतनी सफलता नहीं मिलेगी जितनी की अनुभूति की प्रत्यक्षता होने पर मिलती है, फिर भी कवि लोग इस प्रकार का प्रयास बराबर करते रहे हैं । तुलसी दास ने अनेक ऐसे प्रसंगों एवं भावों की व्यञ्जना की है, जिनसे उनका प्रत्यक्ष सम्बन्ध कदाचित् कभी नहीं रहा । अस्तु, प्रत्यक्ष अनुभूति पर आधारित रहस्यवाद को 'यथार्थानुमोदित रहस्यवाद' एवं दूसरे को 'कल्पनाश्रित रहस्यवाद' की संज्ञा देते हुए रहस्यवाद के दो भेद स्वीकार किये जा सकते हैं । मध्यकालीन कविय में जहाँ प्रायः प्रथम कोटि का रहस्यवाद दृष्टिगोचर होता है वहाँ आधुनिक युग के अनेक कवियों ने दूसरे प्रकार के रहस्यवाद की व्यञ्जना की है । वस्तुतः यह दूसरे प्रकार का रहस्यवाद आरोपित होने के कारण अधिक स्थिर एवं गंभीर सिद्ध नहीं होता—पत और निराला इसके प्रमाण हैं ।

⊙ रहस्यवाद की अवस्थाएँ—कोई भी रहस्यवादी अपने लक्ष्य तक एकाएक नहीं पहुँच जाता अपितु उसे अनेक मनोवैज्ञानिक स्थितियों एवं भाव-दशाओं को पार करते हुए आगे बढ़ना पड़ता है। सामान्यतः रहस्यवाद के विकास-क्रम की ये पाँच अवस्थाएँ मानी जा सकती हैं—(१) जिज्ञासा—प्रारम्भिक अवस्था में व्यक्ति की ईश्वर एवं अध्यात्म के प्रति जिज्ञासा उत्पन्न होती है; इस जिज्ञासा के असंख्य कारण हो सकते हैं—कुछ कवि प्रकृति के नाना रूपों एवं विचित्र क्रियाकलापों को देखकर उसके पीछे निहित सत्ता की खोज में प्रवृत्त होते हैं तो कुछ वैयक्तिक रुचि, व्यक्तिगत संपर्क, निजी जीवन की किसी विशेष घटना या किसी सासारिक अनुभव की प्रेरणा से परम शक्ति की जिज्ञासा में प्रवृत्त होते हैं। इससे साधक अध्यात्मज्ञान में रुचि लेने लगता है। (२) आस्था—आध्यात्मिक ज्ञान एवं चिन्तन-मनन से साधक के मन में परम तत्त्व की सत्ता में दृढ़ विश्वास उत्पन्न हो जाता है, जिसे 'आस्था' कहते हैं। यह रहस्यवाद के विकास की दूसरी अवस्था है। आस्था के मूल में कोरी बौद्धिकता न होकर रागात्मकता भी होती है, वस्तुतः इसमें बुद्धि और भावना का घनिष्ठ योग रहता है। (३) अद्वैत भावना—इस अवस्था में साधक परमात्मा से अद्वैत सम्बन्ध या एकता की भावना का अनुभव करने लगता है। (४) विरहानुभूति—अद्वैत भावना के तीव्र होने पर साधक परमात्मा से मिलने, उसे जीवन में प्राप्त करने अथवा उसमें लीन हो जाने के लिए उत्कांठित हो जाता है। ऐसी स्थिति में वह तीव्र प्रणय-वेदना या विरहानुभूति का अनुभव करता है। (५) संयोगानुभूति—अन्त में साधक परमात्मा के प्रत्यक्षीकरण में या उसके साथ तादात्म्य स्थापित करने में सफल हो जाता है जिसे लीकिक प्रेम की शब्दावली में संयोगानुभूति की अवस्था कह सकते हैं। इस प्रकार सामान्य रूप में ये पाँच अवस्थाएँ हैं, किन्तु कवि की विनिष्ट स्थिति के कारण इनमें परिवर्तन भी संभव है, तथा सभी रहस्यवादी सभी अवस्थाओं तक पहुँच पाने में सफल हो—यह भी आवश्यक नहीं है।

भारतीय साहित्य में रहस्यवाद की परम्परा—यद्यपि रहस्यवाद का पूर्ण रूप बहुत बाद में विकसित हुआ है, किन्तु उसके कुछ तत्त्व हमारे प्राचीनतम ग्रंथ—ऋग्वेद में उपलब्ध हो जाते हैं। रहस्यवाद की मूल वृत्ति—जिज्ञासा का विकास प्राचीन वैदिक ऋषि में भी उसी प्रकार मिलता है, जैसा कि आज के युग में संभव है। सृष्टि की लीला से चमत्कृत होकर वह पृष्ठ बैठता है—

“को अद्वा वेद ! क इह प्रवोक्तु ; कुत आजाता, कुत इयं विसृष्टिः ?
 अर्वादेवा अस्य विसर्जनेनाथा, को वेद यत आवभूव !
 इयं विसृष्टिर्यत आवभूव, यदि वा दधे यदि वा न ।
 यो अस्याध्यक्ष परमे व्योमन् सो अङ्ग वेद यदि वा न वेद ।

(ऋग्वेद १०।१२६।६-७)

अर्थात्—कौन ठीक-ठीक जानता है ? कौन यह सच-सच बता सकता है कि इस सृष्टि का उद्भव कहाँ हुआ, कैसे हुआ, और कब हुआ । सृष्टि का निर्माण स्वतः ही हुआ या किसी ने किया ! यह सब कुछ वह अन्तरिक्षवासी ही जानता है या वह भी जानता है या नहीं—किसे पता ।

यहाँ हमें प्रारम्भिक जिज्ञासों ही मिलती हैं किन्तु आगे चलकर उपनिषद् ग्रन्थों में हमें उस अद्वैत का प्रतिपादन मिलता है जो रहस्यवाद का मूलाधार है । छादोग्य उपनिषद् में आत्मा और परमात्मा की एकता को व्यक्त करते हुए कहा गया है—“तात्सत्य स आत्मा तत्त्वमसि” (वह सत्य है, वह आत्मा है, वह तू है ।) एक अन्य उपनिषद् में लिखा है—“अन्यीऽसावन्योऽहमस्मीति न स वेद” (वह अन्य है, मैं अन्य हूँ—जो यह जानता है वह (कुछ नहीं जानता ।) वस्तुतः उपनिषदों में अद्वैत ज्ञान का पूर्ण विकास मिलता है किन्तु उसकी वह काव्यमय अनुभूति नहीं मिलती, जिसे रहस्यवाद कह सकते हैं ।

परवर्ती धार्मिक साहित्य में क्रमशः बौद्धिकता के स्थान पर भावात्मकता का विकास हुआ जिसके फलस्वरूप ज्ञान का स्थान भक्ति ने ले लिया । भक्ति-सूत्र और पौराणिक ग्रन्थों में अलौकिक सत्ता के प्रति प्रेम-भावना का तो विकास हुआ किन्तु रहस्यवाद का मूलाधार—अद्वैत विचार ही लुप्त हो गया । भक्ति के लिए एक का महत्त्व और दूसरे का लघु होना आवश्यक है, अतः ऐसी स्थिति में उपनिषदों की अद्वैत-मूलक चिन्तन धारा का प्रचार शिथिल हो जाना स्वाभाविक था । आठवीं-नवीं शती में शंकराचार्य ने पुनः अद्वैतवाद का उद्धार किया, किन्तु परवर्ती आचार्यों ने विशिष्टाद्वैत, द्वैताद्वैत, शुद्धाद्वैत आदि का आविष्कार करके अद्वैतवाद का मार्ग अवरुद्ध कर दिया । अतः शुद्ध भारतीय-परम्परा में पन्द्रहवीं शती तक अद्वैतवाद उस स्थिति तक नहीं पहुँच सका जिससे वह रहस्य का रूप धारण कर पाता । इस सम्बन्ध में प्रायः सिद्धो एव नाथ-पंथियों का उल्लेख किया जाता है, किन्तु हमारी दृष्टि में दोनों ही रहस्य से शून्य हैं । सिद्धों की साधना-पद्धति में कुछ रहस्य अवश्य था, नारी या साधिका के स्थूल शरीर को ही वे अपनी साधना का सबसे बड़ा साधन समझते थे, उनमें अद्वैतावस्था भी मिलती है, किन्तु वह पुरुष और नारी की शारीरिक अद्वैतावस्था है, आत्मा और परमात्मा से उसका कोई सम्बन्ध दृष्टिगोचर नहीं होता, अतः उसे ‘रहस्यवाद’ नहीं ‘भुक्तिवाद’ कहना चाहिए । नाथ-पंथियों में अवश्य आध्यात्मिक एकता का निदर्शन हुआ है, किन्तु उनकी इस एकता का साधन भावना न होकर योग-साधना है, भावात्मक अनुभूति के बिना किसी भी अद्वैत साधना को रहस्यवाद का नाम नहीं दिया जा सकता ।

चौदहवीं-पन्द्रहवीं शती में भारतीय संतों द्वारा रहस्यवाद का प्रवर्तन मुख्यतः दो धार्मिक संप्रदायों के योग से हुआ—एक था नाथ-पंथी संप्रदाय और दूसरा वैष्णव-

भक्ति संप्रदाय । संत लोग एक ओर तो नाथ-पंथियों के निर्गुण की उपासना स्वीकार करते थे, किन्तु वे हठयोग की साधना-पद्धति से बचना चाहते थे, दूसरी ओर वे भक्ति-आन्दोलन की भावात्मकता को ग्रहण करना चाहते थे पर उसके सगुणवाद से दूर रहे । इस प्रकार नाथ-पंथियों का निर्गुण वैष्णव-भक्ति के भक्तिभाव से मिश्रित होकर रहस्यवाद का आधार बन गया । नामदेव, कबीर, दादू आदि संतो में हमें यही रूप दृष्टि-गोचर होता है । हमारे अनेक विद्वानों की मान्यता है कि सतो का रहस्यवाद सूफी मत का प्रभाव है, किन्तु इसका कोई प्रमाण अभी तक उपलब्ध नहीं हुआ । नामदेव और कबीर ने नाथ-पंथ के प्रायः सभी पारिभाषिक शब्दों को ग्रहण किया है, तथा वैष्णव-भक्ति आन्दोलन के प्रति गहरी श्रद्धा व्यक्त की है किन्तु सूफी मत के सम्बन्ध में ऐसी कोई बात नहीं मिलती । हाँ, कहीं-कहीं सूफी मत का खडन करने के लिए उसकी चर्चा अवश्य की है, जिसका कोई महत्त्व नहीं है । अपनी प्रणय-विह्वल अवस्था में कबीर सर्वत्र हरि, गोविन्द, राम आदि का ही उच्चारण करते हैं, यद्यपि वे उन्हें सगुण अर्थ में ग्रहण नहीं करते । इसके अतिरिक्त सतो की प्रणय-भावना के स्वरूप में भी सूफियों की भावना से गहरा अन्तर है । सूफी परमात्मा को प्रेयसी के रूप में ग्रहण करते हैं जबकि संत उसे पति के रूप में स्वीकार करते हैं, सूफी मार्गानुयायियों की विरह व्यंजना में मार-काट, हृदय के घाव, रक्त के आँसुओं आदि की चर्चा के कारण बीभत्सता मिलती है जिसका भारतीय सतो में अभाव है । दार्शनिक दृष्टि से भी सूफी मत के मूल में सर्वात्मवाद है जबकि सतो की भावना अद्वैतवाद पर आश्रित है । सतो ने सूफियों के शैतान को न लेकर वेदान्त के मायावाद को ग्रहण किया है । अतः जहाँ तक दार्शनिक मान्यताओं, प्रेम-पद्धति, रूपको एवं प्रतीको का प्रयोग और भाषा शब्दावली के क्षेत्र की बात है, सतो का रहस्यवाद शुद्ध भारतीय परम्परा में आता है, अतः उस पर सूफी प्रभाव की कल्पना करना निराधार है ।

आधुनिक युग में रहस्यवाद का पुनरुत्थान वेदान्त दर्शन के नवोत्थान के साथ-साथ हुआ । उन्नीसवीं-वीसवीं शती में रामकृष्ण परमहंस, विवेकानन्द, अरविन्द जैसे चिन्तकों एवं साधकों ने भारतीय दर्शन को नयी शब्दावली में प्रस्तुत करके न केवल भारतीय जनता का अपितु विश्व के अनेक प्रबुद्ध विचारकों का ध्यान इस ओर आकर्षित कर लिया । विशेषतः स्वामी विवेकानन्द ने इस क्षेत्र में नव जागृति का जो शंख फूँका वह तो अद्भुत है । उनके अद्वैतवादी विचारों से देश-विदेश के सहस्रो व्यक्ति प्रभावित हुए—ऐसी स्थिति में कवि और कलाकार पीछे कैसे रह सकते थे ! कदाचित् इस क्षेत्र में सबसे पूर्व रवीन्द्र अग्रसर हुए जिन्होंने दर्शन के अद्वैतवाद को अपनी 'गीताजलि' में भावात्मक स्तर पर प्रस्तुत करते हुए आधुनिक भारतीय काव्य में रहस्यवाद का प्रवर्तन किया, जन्ही के प्रभाव से हिन्दी में छायावाद एवं रहस्यवाद का प्रवर्तन हुआ—इसका स्पष्टीकरण पीछे 'छायावाद' के प्रसंग में किया जा चुका है ।

रवीन्द्र के अतिरिक्त कबीर, दादू, मीराँ आदि संतो एव भक्तों के काव्यानुशीलन ने भी हिन्दी की आधुनिक रहस्यवादी धारा के विकास में योग दिया । महादेवी से पूर्व प्रसाद, पत, निराला प्रभृति कवि रहस्यवादी स्वर निनादित कर चुके थे—अतः महादेवी को सर्वथा नूतन पथ का अन्वेषण नहीं करना पड़ा ।

इस प्रकार भारतीय रहस्यवादी परम्परा के आधारभूत तत्त्वों—आस्तिकता, आस्था, अद्वैत दर्शन आदि का आविर्भाव तो वेदों और उपनिषदों के युग में ही हो गया था किन्तु उनकी भावात्मक अनुभूति एवं काव्यात्मक अभिव्यक्ति मध्यकालीन संतो एव आधुनिक कवियों में उपलब्ध होती है । इस दृष्टि से रहस्यवाद एक दीर्घ परम्परा पर अवस्थित एव क्रमशः विकसित दृष्टिगोचर होता है । पर विभिन्न युगों में तात्कालिक प्रभावों से भी यह बराबर समन्वित होता रहा है । जहाँ मध्यकाल में वह वैष्णव भक्ति के विभिन्न तत्त्वों (सगुण उपासना को छोड़कर राम, गोविन्द, हरि, आदि के नामों, मुहूर्त आस्था एव उत्कट भाव आदि) से अनुप्राणित दिखाई पड़ता है वहाँ आधुनिक काल में वह प्रकृति के मानवीकरण, सम्प्रदाय-निरपेक्षता, छायावाद की शैलीगत प्रवृत्तियों आदि से भी युक्त हुआ है । वस्तुतः युगीन परिवेश के अनुकूलित हो पाने की क्षमता के कारण ही रहस्यवाद रूढ़ि नहीं बना अपितु एक सशक्त परम्परा के रूप में जीवित है—यह दूसरी बात है कि कभी उसके स्वर मंद हो जाते हैं तो कभी तीव्र । कवयित्री महादेवी आधुनिक रहस्यवादी कवियों में रहस्यानुभूति की तीव्रता एव गभीरता की दृष्टि से न केवल उच्च स्थान की अधिकारिणी है अपितु वे उसका समुचित प्रतिनिधित्व भी कर रही हैं । यह तथ्य आगे महादेवी की रहस्यानुभूति के अनुशीलन से ही भलीभाँति हृदयगम हो सकेगा—यहाँ हमारा प्रतिपाद्य केवल इतना है कि महादेवी का रहस्यवाद भारतीय रहस्यवाद की दीर्घ एव सुप्रतिष्ठित परम्परा पर आधारित है, इसलिए वह न केवल युगीन प्रवृत्ति है अपितु परम्परानुमोदित भी है । परम्परा और युग—दोनों का सामंजस्य अपने-आप में एक महत्त्वपूर्ण स्थिति है जो कि विकासपरक दृष्टि से एक उपलब्धि मानी जा सकती है ।

महादेवी की रहस्यानुभूति

“... रहस्यानुभूति भावावेश की ओधी नहीं वरन् ज्ञान के अनन्त आकारा के नीचे अजस्रप्रवाहमयी त्रिवेणी है, इसी से हमारे तत्त्वदर्शक बौद्धिक तथ्य को हृदय का सत्य बना सके।”
—महादेवी

● आधार-स्रोत—किसी भी व्यक्ति में, चाहे वह साहित्यकार हो या सामान्य सामाजिक, विभिन्न प्रवृत्तियों का उन्मेष एवं प्रतिफलन सामान्यतः इन आधारों पर होता है—(१) जन्मजात विशिष्ट या सामान्य वृत्ति की प्रेरणा से। (२) पारिवारिक एवं सामाजिक वातावरणजन्य संस्कारों से। (३) अन्य व्यक्तियों के अथवा बाह्य सत्ताओं के प्रभाव, दबाव या आदेश से। वस्तुतः मूल प्रवृत्ति तो वही मानी जायेगी जो व्यक्ति की जन्मजात वृत्तियों पर आधारित हो किन्तु उसका सम्यक् विकास या अवरोध बहुत-कुछ पारिवारिक एवं सामाजिक संस्कारों पर निर्भर रहता है। किन्तु जहाँ कोई प्रवृत्ति मूलवृत्तियों एवं संस्कारों पर आधारित न होकर किसी बाह्य प्रभाव या दबाव मात्र से प्रेरित होती हो उसे व्यक्ति की निजी, वास्तविक या स्वाभाविक प्रवृत्ति नहीं कह सकते। जीवन की विभिन्न परिस्थितियों से विवश होकर व्यक्ति कई बार इस प्रकार की आरोपित या कृत्रिम प्रवृत्तियों को भी अपनाता है किन्तु वह उनका भली-भाँति निर्वाह करने में सफल नहीं हो पाता। साहित्य-क्षेत्र में तो यह बात विशेष रूप से लागू होती है। जब केशवदास जैसे यथार्थोन्मुख रसिक व्यक्ति केवल तुलसी-जैसे भक्त कवि को सम्मानित होते देखकर ही राम-भक्ति की प्रवृत्ति को बलात् अपनाते हुए ‘रामचंद्रिका’ के प्रणयन का प्रयास करते हैं तो वहाँ वे न अपने साथ न्याय कर पाते हैं और न ही अवतार-पुरुष राम के साथ। इसी प्रकार केवल रवीन्द्र एवं महावीर प्रसाद द्विवेदी के लेखों की प्रेरणा से राष्ट्रीयता के कवि मैथिलीशरण गुप्त ऊर्मिला की

विरह-व्यथा को लेकर छायावादी गीतो का अनुसरण करने लगते हैं तो वहाँ वे अपनी प्रतिभा और प्रवृत्तियों से दूर चले जाते हैं—फलतः 'साकेत का नवम सर्ग' बहुत दीर्घ हो जाने के बाद भी न कवि को सतोष प्रदान करता है और न ही पाठक को। वस्तुतः जिस प्रकार भक्ति-भावना केशव की मूल प्रवृत्ति के अनुकूल न थी उसी प्रकार शृंगारिकता और विरह-भावना—और वह भी विशेषतः गीति शैली में—वीरता और राष्ट्रीयता के कवि मैथिलीशरण गुप्त की स्वभावगत प्रवृत्तियों के अनुरूप न थी। कदाचित् 'रामचद्रिका' और 'साकेत' की सफलता के मूल में सबसे बड़ा बाधक तत्त्व यही था। अस्तु, किसी भी कवि की प्रवृत्तियों पर विचार करते समय यह देखना आवश्यक है कि उनका मूलाधार क्या है? क्या वे कवि की जन्मजात वृत्तियों एवं उसके सत्कारों के अनुरूप हैं—या वे किसी बाह्य परिस्थिति से आरोपित हैं?

जहाँ तक महादेवी की रहस्योन्मुखी प्रवृत्तियों का सम्बन्ध है, वे उनके व्यक्तित्व की जन्मजात वृत्तियों पर आधारित सिद्ध होती हैं। व्यक्ति के मन में मूलतः दो प्रकार की वृत्तियाँ मानी जा सकती हैं—रागपरक (आकर्षण मूलक) और विरागपरक (विकर्षण मूलक)। महादेवी का व्यक्तित्व सासारिक स्तर पर आरम्भ से ही विरागपरक दिखाई पड़ता है। उनकी रचियाँ ऐन्द्रियक, भोगपरक एवं सासारिक कम एवं बौद्धिक त्यागपरक एवं आध्यात्मिक अधिक दिखाई पड़ती हैं। इसीलिए उनमें बाल्यकाल से ही जहाँ एक ओर ऐन्द्रियक स्तर के स्वादों के प्रति विरक्ति रही वहाँ फूल-पौधों में सजीवता, पशु-पक्षियों तक के प्रति व्यापक सहानुभूति, तथा पर-दुःखकातरता की भावना रही। गृहस्थ जीवन के प्रति अरुचि, बौद्ध भिक्षुणी बनने की इच्छा एवं वैवाहिक सम्बन्धों का परित्याग—ये सब उनके मन की उन उदात्त वृत्तियों के सूचक हैं जो कि व्यक्ति को आध्यात्मिकता की ओर उन्मुख करती हैं। अवश्य ही ये वृत्तियाँ सामान्य नहीं हैं पर अस्वाभाविक भी नहीं कही जा सकती।

महादेवी की जन्मजात विराग्यमूलक वृत्तियों को आध्यात्मिकता की ओर अग्रसर करने में उनके पारिवारिक सत्कारों ने भी कम योग नहीं दिया। इस सम्बन्ध में वे स्वयं भी लिखती हैं—“... एक ओर साधनापूत, आस्तिक और भावुक माता और दूसरी ओर सब प्रकार की साम्प्रदायिकता से दूर कर्मनिष्ठ और दार्शनिक पिता ने अपने-अपने सत्कार देकर मेरे जीवन को जैसा विकास दिया उसमें भावुकता बुद्धि के कठोर घरातल पर, साधना एक व्यापक दार्शनिकता और आस्तिकता एक सक्रिय पर किसी वर्ग या सम्प्रदाय में न बँधनेवाली चेतना पर ही स्थित हो सकती थी। जीवन की ऐसी ही पार्श्वभूमि पर, माँ से पूजा-आरती के समय सुने हुए मीराँ, तुलसी आदि के तथा उनके स्वरचित पदों के संगीत पर मुग्ध होकर मैंने ब्रजभाषा में पद-रचना आरम्भ की थी।” (आधुनिक कवि, पृष्ठ ३५) वस्तुतः कोरी भावुकता धर्म के क्षेत्र में भक्ति की ओर ले जाती है तो कोरी बौद्धिकता व्यक्ति को दार्शनिक बना देती है, जब

कि रहस्यवाद में भावात्मकता बौद्धिकता पर आधारित या उससे समन्वित होकर उपस्थिति होती है ; अतः कहना चाहिए कि रहस्यवादिनी महादेवी में माता और पिता—दोनों के संस्कारों का समन्वित योग है ।

अस्तु, स्वभावगत वृत्तियों एवं माता-पिता के संस्कारों से पोषित महादेवी की काव्य-चेतना जब कविता के क्षेत्र में प्रवृत्त हुई तो अनायास ही उसमें वे सब प्रवृत्तियाँ प्रस्फुटित हो गयी जिन्हें हम शास्त्रीय भाषा में 'रहस्यवाद' की संज्ञा देते हैं । यद्यपि इनके काव्य-गुरु ने इन्हें प्रारम्भ में ब्रजभाषा में समस्या-पूर्ति करने का अभ्यास करवाते हुए, तत्कालीन प्रचलित विषयों की ओर उन्मुख करने का असफल प्रयास किया था, किन्तु इनके द्वारा ग्यारह वर्ष की आयु में रचित खड़ी बोली की प्रथम पूर्ण रचना इस तथ्य को प्रमाणित करती है कि काव्य-रचना के आरम्भ काल से ही इनमें रहस्यवादी प्रवृत्तियाँ विद्यमान थी । इस तथ्य को सुस्पष्ट करने के लिए इनकी प्रथम रचना का विश्लेषण करना उचित होगा । वह रचना यह है :

धूलि के जिन लघुकणों में है न आभा प्राण,
तू हमारी ही तरह उनसे हुआ वपुमान !
आग कर देती जिसे पल में जला कर क्षार,
है बनी उस तूल से वर्ती नई सुकुमार ।
तेल में भी है न आभा का कहीं आभास,
मिल गये सब तब दिया तू ने असीम प्रकाश ।
धूलि से निर्मित हुआ है, यह शरीर ललाम,
और जीवन-वर्ति भी प्रभु से मिली अभिराम ।
प्रेम का ही तेल भर जो हम बने निःशोक,
तो नया फैले जगत् के तिमिर में आलोक !

उपर्युक्त कविता में निम्नांकित प्रवृत्तियाँ दृष्टिगोचर होती हैं—

(१) मानव शरीर की तुलना दीपक से करते हुए दोनों को 'धूलि-कणों' से निर्मित बताना । (प्रथम दो पक्तियाँ)

(२) मानव जीवन की ही भाँति वर्ती को भी क्षण-भंगुर बताना । (तीसरी और चौथी पंक्ति)

(३) मानव-जीवन रूपी वर्ती को प्रभु से प्राप्त मानना । (आठवीं पंक्ति)

(४) जीवन के शोक से छुटकारा पाने का उपाय प्रेम (आध्यात्मिक प्रेम) को मानना ।

(५) आध्यात्मिक प्रेम के प्रकाश के द्वारा ही संसार के अंधकार रूपी तिमिर का नाश मानना ।

(६) दीपक के माध्यम से मानव-जीवन की व्याख्या करना ।

निश्चित ही यह कविता रहस्यानुभूति से ओत-प्रोत नहीं मानी जा सकती, किन्तु इसमें जिन दौढ़िक, भावात्मक एवं शैलीगत प्रवृत्तियों का उन्मेष दृष्टिगोचर होता है वह उनके परवर्ती रहस्यवादी काव्य का बीज माना जा सकता है । वस्तुतः यहाँ ये प्रवृत्तियाँ अकुर मात्र हैं जब कि आगे चलकर वे पल्लवित-पुष्पित होकर विकसित हुईं ।

यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि कवयित्री ने अपनी पहली कविता में दीपक और उसकी वर्ती के माध्यम से मानव-जीवन के दुःख-शोक रूपी अधकार को अध्यात्म-प्रेम या स्नेह के सयोग से दूर करने की जो भावना व्यक्त की है—वह उनके समस्त परवर्ती काव्य के मूल भाव को सूचित करती है । इतना ही नहीं उनका अंतिम काव्य-ग्रन्थ 'दीप-शिखा' और उसकी विभिन्न रचनाएँ इस दीपक के रूपक का ही निर्वाह करती हुई दिखाई पड़ती हैं । यहाँ तुलना के लिए उनकी दीप सम्बन्धी परवर्ती कविताओं के कुछ अंश प्रस्तुत हैं ।

(क)

मधुर मधुर मेरे दीपक जल !

×

×

वसुधा के जड़ अन्तर में भी
बन्दी हैं तापों की हलचल !

×

×

तम के अणु-अणु में विद्युत् सा—
अमिट चित्र अंकित करता चल !

—नीरजा

(ख)

दीप मेरे जल अकम्पित

घुल अचंचल !

×

×

पथ न भूले, एक पग भी
घर न खोये, लघु विहग भी !

×

×

प्रातः हँस रोक र गिनेगा

—दीपशिखा-१

(ग)

सब बुझे दीप जला लूँ !

×

×

देखकर कोमल व्यथा को
आँसुओं के सजल रथ में !

×

×

फँसती आलोक सी
झंकार मेरी स्नेह गीली !

—वही

इसी प्रकार 'दीप-शिखा' की अनेक कविताएँ केवल दीपक के प्रतीक पर आधारित हैं, जैसे—

- (क) धूप-सा तन दीप-सी मैं (गीत सख्या-१४)
 (ख) यह मंदिर का दीप इसे नीरव जलने दो ! (१३)
 (ग) किस लिए हर साँस तम में
 सजल दीपक राग गाती ! (१६)
 (घ) गो धूली अब दीप जगा ले ! (१८)
 (ङ) मोम सा तन घुल चुका
 अब दीप-सा मन जल चुका है ! (२३)
 (च) उर का दीपक....वर्ती सी साँस अशेष रही ! (२९)
 (छ) पूछता क्यों शेष कितनी रात ?
 अरु सन्पुट में ढला तू ! (४२)
 (ज) पुजारी दीप कहीं सोता है ! (४५)
 (झ) जले दीप को फूल का प्राण देदो (४६)

इस प्रकार महादेवी के काव्य में प्रारंभ से अब तक सर्वत्र आत्म-वेदना, विश्व-करुणा, एवं आध्यात्मिक प्रेम के स्वर मिले-जुले रूप में सुनाई देते हैं जिनका माध्यम प्रायः दीप रहा है। इस विश्लेषण से स्पष्ट है कि उनकी उक्त प्रथम कविता न केवल उनकी काव्य-प्रवृत्तियों के प्रारंभिक सहज रूप का अपितु उनके समस्त काव्य का प्रतिनिधित्व बीज रूप में करती है। यह तथ्य इस बात का भी सूचक है कि महादेवी ने जीवन के विकास के साथ-साथ अनुभूति की तीव्रता एवं अभिव्यजना की सशक्तता तो प्राप्त की है—पर अपना पथ उन्होंने सदा अपरिवर्तित रखा है तभी तो वे यह कहने का साहस करती हैं—“मार्ग चाहे जितना अस्पष्ट रहा, दिशा चाहे जितनी कुहराच्छन्न रही, परन्तु भटकने, दिग्भ्रान्त होने और चली हुई राह में पग-पग गिनकर पाश्चात्ताप करते हुए लौटने का अभिशाप मुझे नहीं मिला है। मेरी दिशा एक और मेरा पथ एक रहा है; केवल इतना ही नहीं वे प्रशस्त से प्रशस्ततर और स्वच्छ से स्वच्छतर होते गये हैं।” (यामा की भूमिका; पृ० ५) महादेवी की यह स्वीकारोक्ति उनकी रहस्य-यात्रा के मार्ग को भी स्पष्ट करने में सहायक सिद्ध होती है।

महादेवी के काव्य में आध्यात्मिकता एवं रहस्योन्मुखता की प्रवृत्ति को जन्म-जात मानने का तात्पर्य यह भी नहीं है कि उन्होंने इस प्रवृत्ति को विकसित करने में कही से भी कुछ ग्रहण नहीं किया या वे बाह्य प्रभावों से सर्वथा बची रही। वे अपनी चुनी हुई दिशा और सुनिश्चित पथ पर ही सदा अग्रसर रही पर उनकी शक्ति और गति की अभिवृद्धि में योग देने वाले तत्त्वों को भी उन्होंने समय-समय पर ग्रहण किया

है। वृक्ष के अंकुरित होने का मूल श्रेय बीज को है, उसे आश्रय देने वाली धरती को भी है, पर साथ ही जल, वायु, प्रकाश आदि अनेक तत्त्वों की भी सर्वथा उपेक्षा नहीं की जा सकती। जन्मजात प्रवृत्ति और माता-पिता के संस्कारों के अतिरिक्त उन्होंने क्रमशः भारतीय तत्त्व-दर्शन, मध्यकालीन सतों की अनुभूति, रवीन्द्र प्रसाद प्रभृति पूर्ववर्ती कवियों के काव्य का प्रभाव भी न्यूनाधिक मात्रा में अवश्य ग्रहण किया है। इस प्रसंग में उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है—‘आज गीत में हम जिसे रहस्यवाद के रूप में ग्रहण कर रहे हैं वह इन सब की विशेषताओं से युक्त होने पर भी उन सबसे भिन्न है। उसने परा विद्या की अपार्थिवता ली, वेदान्त के अद्वैत की छाया मात्र ग्रहण की, लौकिक प्रेम से तीव्रता उधार ली और इन सबको कबीर के साकेतिक दाम्पत्य भाव-सूत्र में बाँधकर एक निराले स्नेह-सम्बन्ध की सृष्टि कर डाली जो मनुष्य के हृदय को पूर्ण अवलम्ब दे सका, उसे पार्थिव प्रेम के ऊपर उठा सका तथा मस्तिष्क को हृदयमय और हृदय को मस्तिष्कमय बना सका।’ (म० वि० ग० १०६)

इससे स्पष्ट है कि महादेवी की रहस्यानुभूति उनकी वैयक्तिक वृत्तियों, उनके पारिवारिक संस्कारों, भारतीय साहित्य की परम्पराओं, मध्यकालीन सतों की भाव-धारा तथा सामयिक कवियों की रचनाओं के प्रभाव से युक्त है। यही कारण है कि उसका आधार जितना पुष्ट है, उसका विकास एवं प्रसार भी उतना ही व्यापक है। परम्परा और युगीन तत्त्वों के सामंजस्य से ही प्रत्येक वस्तु अपने विकास की चरम स्थिति तक पहुँचती है—महादेवी के रहस्यवादी काव्य के चरमोत्कर्ष का रहस्य भी यही है।

● महादेवी की रहस्यानुभूति : शंकाएँ और आक्षेप—महादेवी की रहस्यानुभूति के सम्बन्ध में समय-समय पर अनेक प्रकार की शंकाएँ और आक्षेपपूर्ण आलोचनाएँ की जाती रही हैं, जिनमें से कुछ तो ऐसी हैं जो रहस्यवाद को सामान्य रूप में ही अस्वीकार करती हैं और कुछ का सम्बन्ध विशेष रूप में महादेवी से ही है। यहाँ दोनों प्रकार की शंकाओं पर क्रमशः विचार किया जाता है। आधुनिक युग के अनेक विद्वानों एवं आलोचकों की धारणा है कि रहस्यवाद आध्यात्मिक विश्वासों एवं अलौकिक सत्ता के बोध पर आश्रित होने के कारण आधुनिक युग की बौद्धिकता के प्रतिकूल है—अतः यह संभव नहीं कि कोई सुशिक्षित बुद्धिजीवी इसकी यथार्थता पर विश्वास करे। अवश्य ही जिन लोगों का भौतिकवादी सिद्धान्तों एवं विचारों में पूर्ण विश्वास है तथा जो ईश्वर की सत्ता या किसी सूक्ष्म अलौकिक शक्ति के अस्तित्व में विश्वास नहीं करते उनके लिए रहस्यवाद भी उतना ही निरर्थक है जितना कि अध्यात्मवाद। फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि आज के सभी व्यक्ति भौतिकवाद के अनुयायी हो गये हैं—या किसी भी कवि या साहित्यकार के लिए यह संभव नहीं कि वह अध्यात्म में

विश्वास रखे । भले ही यह विश्वास भौतिकवादियों की दृष्टि में अन्धविश्वास ही क्यों न हो किन्तु आज भी इस घरेलू पर ऐसे आस्थावान् व्यक्तियों की कमी नहीं है जो कि परमात्मा की सत्ता में पूर्ण विश्वास करते हैं और जिनके विचारों में, भावों में और कर्मों में सदा इसी दिव्य विश्वास की अनुगूँज सुनाई पड़ती है जिनकी चेतना इतनी सूक्ष्म नहीं है कि वह उस दिव्य सत्ता का बोध प्राप्त कर सके या जिनकी बुद्धि स्थूल जगत् के पीछे निहित किसी सूक्ष्म शक्ति तक पहुँच पाने में असमर्थ है, वे यदि इन आस्थावान् व्यक्तियों को अंध विश्वासी कह सकते हैं तो इनकी दृष्टि में भौतिकता-वादियों को भी मात्र स्थूल-द्रष्टा कहा जा सकता है ।

अस्तु, भौतिकतावादियों से हमारा इतना ही निवेदन है कि वे अध्यात्म की सत्ता में विश्वास करें या न करें किन्तु इतना तो स्वीकार करें ही कि आज भी ऐसे व्यक्तियों का अस्तित्व संभव है जो कि अध्यात्म में पूर्ण विश्वास करते हों । और यदि हम विश्वास की संभावना को स्वीकार करते हैं तो हमें यह भी स्वीकार करना होगा कि यह विश्वास जब बुद्धि के स्तर से उतर कर हृदय की निधि बन जाता है तो उसका रागात्मक अनुभूति में परिणत हो जाना भी संभव है और साथ ही उस अनुभूति का सामान्य शब्दावली या काव्यात्मक शैली में व्यक्त हो जाना भी स्वाभाविक है । ऐसी स्थिति में अध्यात्मवादी और रहस्यवादी अनुभूतियों का काव्य में अभिव्यक्त होना अस्वाभाविक नहीं कहा जा सकता ।

कुछ विद्वान् ईश्वर की सत्ता में विश्वास करते हुए भी रहस्यवाद पर आक्षेप करते हैं । इन विद्वानों में मूर्धन्य आलोचक प्रवर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल रहे हैं जिन्होंने रहस्यवाद की व्याख्या करते हुए उसे इसलिए अव्यावहारिक माना है क्योंकि वह ईश्वर के सगुण और साकार रूप के स्थान पर निर्गुण-निराकार रूप पर आश्रित है । उनका तर्क है—‘अज्ञात और अव्यक्त के प्रति केवल जिज्ञासा हो सकती है, अभिलाषा या लालसा नहीं ।’ हमारे विचार में यह तर्क एक ओर तो इस भ्रान्ति पर आधारित है कि रहस्यवादी ईश्वर को अज्ञात और अव्यक्त मानता है तथा दूसरी ओर यह अपने-आप में भी भ्रामक है । रहस्यवादी ईश्वर के निर्गुण रूप में आस्था रखना हुआ भी यह जानता है कि सृष्टि के कण-कण में, प्रकृति के नाना रूपों में तथा चेतन सत्तार के सभी प्राणियों में उसी परम शक्ति की सत्ता है, नारी सृष्टि उसी का व्यक्त रूप है—अतः यह नहीं कहा जा सकता कि रहस्यवादी का आराध्य ‘अज्ञात और अव्यक्त’ होता है । हाँ, रहस्यवाद में जिज्ञासा की स्थिति भी रहती है किन्तु वह केवल आरम्भिक अवस्था मात्र होती है—जिज्ञासा की तृप्ति के नाश-नाश ज्यों-ज्यों व्यक्ति का विचारमग्न हो जाता है त्यों-त्यों उसकी गानना या भावना भी तीव्र होती जाती है । अतः यह कहना उचित नहीं कि रहस्यवादी की मिलन-अभिनय अस्वाभाविक या अव्यावहारिक है । अस्तु, ईश्वर की सत्ता में गूढ़ विष्णु या आस्था को रहस्यवाद

का पहला लक्षण माना गया है और यदि उसका ईश्वर सर्वथा 'अज्ञात और अव्यक्त' होता तो उसके प्रति विश्वास और आस्था कैसे होती !

साथ ही यह भी विचारणीय है कि क्या अज्ञात सम्बन्धी जिज्ञासा कभी भी अभिलाषा में परिणत नहीं हो सकती ? घूँघट में छिपी हुई गोरी का सौन्दर्य दूल्हे के लिए अज्ञात और अव्यक्त होता है पर उसे देखने-छूने और पाने के लिए वह कितना लालायित रहता है ! सड़क पर खड़े हुए जादूगर का तमाशा दर्शकों के लिए—तमाशा देखने से पूर्व सर्वथा अज्ञात होता है फिर भी उसे देखपाने के लिए वे किस तरह आतुर हो जाते हैं ! और यदि यह कहा जाय कि ईश्वर के सगुण रूप का ही ध्यान सभव है, उसके निर्गुण रूप का सभव नहीं तो यह भी यथार्थ नहीं है ।

जो लोग महात्मा गाँधी के आदर्शों एवं विश्वासों से परिचित हैं वे जानते हैं कि आज के युग में भी सत्य की सूक्ष्म सत्ता, परमात्मा के निर्गुण रूप एवं उसकी शक्ति की महानता में अटूट श्रद्धा और अटल विश्वास किया जा सकता है । यह आश्चर्य की बात है कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल को जो कि गाँधी के समकालीन थे—इस प्रकार की वास्तविकता पर भी सदेह करने की आवश्यकता पड़ी ।

प्रस्तुत पंक्तियों के लेखक का यह सुदृढ विश्वास है कि कोरा भौतिकवाद उसी प्रकार एकांगी दृष्टि का परिणाम है, जिस प्रकार भौतिकता से निरपेक्ष कोरा अध्यात्मवाद एकांगी बोध का सूचक है—वस्तुतः ये दोनों ही सत्य के दो पक्ष हैं । आज का वैज्ञानिक यह मानता है कि स्थूल द्रव्य (Matter) की सूक्ष्म शक्ति (Energy) में तथा सूक्ष्म शक्ति की स्थूल द्रव्य में परिणति सभव है तथा द्रव्य के प्रत्येक कण में उससे अरबों गुना शक्ति छिपी हुई है । शक्ति और द्रव्य की अद्वैतता का सिद्धान्त दार्शनिक अद्वैतता का ही वैज्ञानिक संस्करण है । दर्शन के अनुसार भी परम शक्ति अजर, अमर एवं अक्षय है तो विज्ञान के अनुसार ब्रह्माण्ड में व्याप्त सम्पूर्ण शक्ति न कभी घट सकती है, न बढ़ सकती है और न ही नष्ट हो सकती है । वैज्ञानिक नयी शक्ति उत्पन्न नहीं करते अपितु वे द्रव्य में सुषुप्त शक्ति को ही जागृत एवं नियंत्रित करके उसका उपयोग करते हैं । अस्तु, ब्रह्माण्ड के सारे क्रिया-कलाप शक्ति के ही विभिन्न रूपों से परिचालित हैं । यदि हम परमात्मा को विज्ञान की शब्दावली में परमशक्ति या विश्व की सम्पूर्ण शक्ति मान ले तो भौतिकवाद और अध्यात्मवाद का अन्तर लुप्त हो जाता है ।

प्रत्येक शताब्दी का मानव अपने युग के ज्ञान को ही सर्वोत्तम ज्ञान मानता हुआ परम्परागत ज्ञान की अवहेलना करता है किन्तु वह भूल जाता है कि इसी प्रकार आनेवाली शताब्दी में उसका ज्ञान भी उपेक्षा और अवहेलना की वस्तु बन जायगा । हमारा आशय यह है कि जिस भौतिकवादी ज्ञान पर हम बीसवीं शती में गर्व कर रहे हैं, कौन जानता है कि इक्कीसवीं शती में यह अभिमान की वस्तु रहेगा या उपहास की !

अस्तु, शंकराचार्य, कवीर, विवेकानन्द, अरविन्द, गाँधी, टैगोर जैसे साधकों

और चिन्तकों की आस्था और भावना की आलोचना और निन्दा वही कर सकता है जो अपने-आपको सर्वज्ञ मानता हो या इस बात का दावा करता हो कि उसने ससार का अन्तिम सत्य जान लिया है। अन्यथा, आध्यात्मिकता के सूक्ष्म बोध और रहस्यवाद की दिव्य अनुभूतियों को चाहे हम अपने लिए अस्वीकार्य, अव्यावहारिक एवं अनावश्यक माने किन्तु जिन्होंने इनकी उपलब्धि की है, उनकी सत्यता पर सदेह करना उनके साथ बहुत बड़ा अन्याय है।

दूसरी श्रेणी में उन आलोचकों के आक्षेप आते हैं जो कि रहस्यवाद की संभावना पर तो आपत्ति नहीं करते किन्तु महादेवी की रहस्यानुभूति की यथार्थता को अस्वीकार करते हैं। इन आलोचकों के भी अलग-अलग मत हैं जो मुख्यतः तीन प्रकार के हैं— (१) महादेवी की रहस्यानुभूति यथार्थ रहस्यानुभूति न होकर उनकी किसी लौकिक अनुभूति का ही परिवर्तित रूप है। (२) महादेवी लौकिक प्रेम के क्षेत्र में असफल हुई, अतः उनका रहस्यवाद इस असफलता की ही पूर्तिमात्र है। (३) महादेवी लौकिक जीवन में प्रणय से वंचित रही अतः उनकी रहस्यानुभूति इस वचनाजन्य कुण्ठा का ही व्यक्त रूप है। वस्तुतः ये सब मत आलोचकों की निजी कल्पना पर आधारित हैं, किसी ने भी कोई ऐसा प्रमाण प्रस्तुत नहीं किया जिससे कि इन्हें स्वीकार किया जा सके। स्वयं महादेवी ने इन शकाओं और आक्षेपों का स्पष्टीकरण व निराकरण करते हुए दृढ़तापूर्वक कहा है—“यह तो पाठक की अपनी बात है। वह अपने मन में इस मान्यता को लेकर चलता है कि इस युग में कोई भी ऐसी स्त्री नहीं हो सकती जिसमें वासना और विलास की भावना न हो। बस वह यही निर्णय कर लेता है कि किसी व्यक्ति के सम्बन्ध से यह निराशा हुई है। पर बात ऐसी नहीं किसी व्यक्ति के प्रति यह मन झुका ही नहीं, नहीं तो कोई बात थोड़े ही थी। मैं सम्बन्धों के प्रति अनुदार नहीं हूँ। यदि किसी से ऐसे सम्बन्ध की भावना जगी होती तो मैं उसे अपना साथी बना ही लेती। समाज से या किसी से डर की बात नहीं थी।”^१ यहाँ महादेवी ने स्पष्ट ही इस शका का निराकरण कर दिया है कि उन्होंने लौकिक जीवन में किसी से प्रेम किया था, जिसमें वे निराश हुई होगी। इसी प्रकार यह पूछे जाने पर कि उनके जीवन में कोई न कोई ऐसा व्यक्ति तो रहा ही होगा जिसके सामने उन्होंने आत्मसमर्पण किया होगा— उन्होंने स्पष्ट रूप में उत्तर दिया है—“विरक्ति की भावना के साथ-साथ ही उस विराट के प्रति आत्म-समर्पण हो चुका था जो सदैव ही अखंड है। आत्म समर्पण पूर्ण ही था। उसमें किसी व्यक्ति के लिए जगह रह ही नहीं गयी थी तो फिर कैसे होता ? साथी चुनने की बात दो प्रकार से मन में उठती है—एक तो ऐसा साथी जो शारीरिक वासना में साथ दे सके और दूसरा ऐसा जो मानसिक स्तर पर साथ-साथ विचरण कर सके।

शारीरिक वासना जैसी चीज का तो मैंने अनुभव ही नहीं किया और गृहस्थ बनने की इच्छा नहीं थी। रहा मानसिक स्तर का प्रश्न, उस स्तर पर आत्म-निवेदन में साथ देने वाला वह विराट व्यक्तित्व ही है। उसके जैसा छोड़ संसार में साढ़े तीन हाथ का व्यक्ति और कौन मिल सकता था? संसार में किसी को भी वात्सल्य के अतिरिक्त और कुछ न दे सकी। डा० (पति) कभी बीमार हो जाते हैं तो मैं उनकी सेवा-सुश्रुपा कर सकती हूँ पर उसमें संवेदना और वात्सल्य की ही भावना होगी।”^२

अस्तु, महादेवी के उपर्युक्त शब्द इस शका का भलीभाँति निर्मूलन कर देते हैं कि उनकी रहस्यानुभूति के मूल में लौकिक प्रेम की अनुभूति छिपी हुई है। पर इस स्थिति में क्या यह मान लिया जाय कि उनका रहस्यवाद लौकिक प्रणय से वंचित रहने के कारण उत्पन्न कुण्ठा का परिणाम है? इस सम्बन्ध में उनके वैवाहिक सम्बन्ध पर भी विचार किया जा सकता है। महादेवी का विवाह नौ वर्ष की आयु में ही उनके माता-पिता के द्वारा कर दिया गया था। उस समय उन्हें इसका जरा भी बोध नहीं था। विवाह के अनन्तर भी वे पिता के घर ही रही और शिक्षा प्राप्त करती रही। जब उन्होंने इतर कर लिया तो इनके मन में स्पष्ट हो गया कि उनकी रुचि एवं प्रवृत्ति गार्हस्थ्य जीवन में नहीं है, अतः उन्होंने भिक्षुणी बन जाने का विचार किया। इस सम्बन्ध में वे स्वयं बताती हैं—“जब मैं नौ वर्ष की थी तभी मेरा विवाह कर दिया था।” मुझे भी कुछ याद नहीं विवाह कब हुआ था! क्या हुआ—इटरमीडियेट के बाद डाक्टर (इनके पति) भी एम० बी० बी० एस० हो गये थे। अब भेजने की बात उठी। अब तक मन में उदात्त भावना आ गई थी, भिक्षुणी हो जाने की बात मन में उठी। मैंने जाने से मना कर दिया।” विवाह हो गया होगा पर मैं नहीं जानती। मन तो पत्नीत्व रूप में नहीं झुका। बी० ए० भी कर लिया, अब किसी तरह छुटकारा न था। घर पर सवने कहा पर मैंने तो भिक्षुणी होने की बात सोचली थी। डाक्टर (पति) यहाँ आये। उनसे मैंने यही कह दी कि आप से मेरा विवाह हुआ होगा—पर मैं नहीं जानती और न मैं मानती ही हूँ कि मेरा विवाह हुआ है क्योंकि मन नहीं मानता।” डाक्टर भी बोले; अच्छा भाई भिक्षुणी न होओ, भिक्षुणी होकर मांगती फिरोगी, यह अच्छा न लगेगा। जैसे तुम्हारा मन करे वैसे रहो।”^३

यहाँ यह भी स्पष्ट कर दें कि विवाह-सम्बन्धों का परित्याग उन्होंने किसी बाह्य कारण से या पति से अनवन के कारण नहीं किया अपितु उसका सम्बन्ध उनके मन की जन्मजात विरागमूलक प्रवृत्तियों से है। जैसा कि उन्होंने स्पष्ट रूप में स्वीकार किया है—“आज भी भगवा वस्त्र बहुत अच्छे लगते हैं। मेरी छोटी वहिन है वह गृहस्थी

२. महादेवी : विचार और व्यक्तित्व—शिवचंद ; पृ० ६४।

३. वही ; पृ० ८६, ६२।

और चिन्तको की आस्था और भावना की आलोचना और निन्दा वही कर सकता है जो अपने-आपको सर्वज्ञ मानता हो या इस बात का दावा करता हो कि उसने ससार का अन्तिम सत्य जान लिया है। अन्यथा, आध्यात्मिकता के सूक्ष्म बोध और रहस्यवाद की दिव्य अनुभूतियों को चाहे हम अपने लिए अस्वीकार्य, अव्यावहारिक एवं अनावश्यक माने किन्तु जिन्होंने इनकी उपलब्धि की है, उनकी सत्यता पर संदेह करना उनके साथ बहुत बड़ा अन्याय है।

दूसरी श्रेणी में उन आलोचकों के आक्षेप आते हैं जो कि रहस्यवाद की संभावना पर तो आपत्ति नहीं करते किन्तु महादेवी की रहस्यानुभूति की यथार्थता को अस्वीकार करते हैं। इन आलोचकों के भी अलग-अलग मत हैं जो मुख्यतः तीन प्रकार के हैं— (१) महादेवी की रहस्यानुभूति यथार्थ रहस्यानुभूति न होकर उनकी किसी लौकिक अनुभूति का ही परिवर्तित रूप है। (२) महादेवी लौकिक प्रेम के क्षेत्र में असफल हुई, अतः उनका रहस्यवाद इस असफलता की ही पूर्तिमात्र है। (३) महादेवी लौकिक जीवन में प्रणय से वंचित रही अतः उनकी रहस्यानुभूति इस वचनाजन्य कुण्ठा का ही व्यक्त रूप है। वस्तुतः ये सब मत आलोचकों की निजी कल्पना पर आधारित हैं, किसी ने भी कोई ऐसा प्रमाण प्रस्तुत नहीं किया जिससे कि इन्हें स्वीकार किया जा सके। स्वयं महादेवी ने इन शंकाओं और आक्षेपों का स्पष्टीकरण व निराकरण करते हुए दृढ़तापूर्वक कहा है—“यह तो पाठक की अपनी बात है। वह अपने मन में इस मान्यता को लेकर चलता है कि इस युग में कोई भी ऐसी स्त्री नहीं हो सकती जिसमें वासना और विलास की भावना न हो। बस वह यही निर्णय कर लेता है कि किसी व्यक्ति के सम्बन्ध से यह निराशा हुई है। पर बात ऐसी नहीं किसी व्यक्ति के प्रति यह मन झुका ही नहीं, नहीं तो कोई बात थोड़े ही थी। मैं सम्बन्धों के प्रति अनुदार नहीं हूँ। यदि किसी से ऐसे सम्बन्ध की भावना जगी होती तो मैं उसे अपना साथी बना ही लेती। समाज से या किसी से डर की बात नहीं थी।”^१ यहाँ महादेवी ने स्पष्ट ही इस शंका का निराकरण कर दिया है कि उन्होंने लौकिक जीवन में किसी से प्रेम किया था, जिसमें वे निराश हुई होगी। इसी प्रकार यह पूछे जाने पर कि उनके जीवन में कोई न कोई ऐसा व्यक्ति तो रहा ही होगा जिसके सामने उन्होंने आत्मसमर्पण किया होगा— उन्होंने स्पष्ट रूप में उत्तर दिया है—“विरक्ति की भावना के साथ-साथ ही उस विराट के प्रति आत्म-समर्पण हो चुका था जो सदैव ही अखंड है। आत्म समर्पण पूर्ण ही था। उसमें किसी व्यक्ति के लिए जगह रह ही नहीं गयी थी तो फिर कैसे होता ? साथी चुनने की बात दो प्रकार से मन में उठती है—एक तो ऐसा साथी जो शारीरिक वासना में साथ दे सके और दूसरा ऐसा जो मानसिक स्तर पर साथ-साथ विचरण कर सके।

शारीरिक वासना जैसी चीज का तो मैंने अनुभव ही नहीं किया और गृहस्थ बनने की इच्छा नहीं थी। रहा मानसिक स्तर का प्रश्न, उस स्तर पर आत्म-निवेदन में साथ देने वाला वह विराट व्यक्तित्व ही है। उसके जैसा छोड़ ससार में साढ़े तीन हाथ का व्यक्ति और कौन मिल सकता था? संसार में किसी को भी वात्सल्य के अतिरिक्त और कुछ न दे सकी। डा० (पति) कभी बीमार हो जाते हैं तो मैं उनकी सेवा-सुश्रुषा कर सकती हूँ पर उसमें संवेदना और वात्सल्य की ही भावना होगी।”^२

अस्तु, महादेवी के उपर्युक्त शब्द इस शंका का भलीभाँति निर्मूलन कर देते हैं कि उनकी रहस्यानुभूति के मूल में लौकिक प्रेम की अनुभूति छिपी हुई है। पर इस स्थिति में क्या यह मान लिया जाय कि उनका रहस्यवाद लौकिक प्रणय से वंचित रहने के कारण उत्पन्न कुण्ठा का परिणाम है? इस सम्बन्ध में उनके वैवाहिक सम्बन्ध पर भी विचार किया जा सकता है। महादेवी का विवाह नौ वर्ष की आयु में ही उनके माता-पिता के द्वारा कर दिया गया था। उस समय उन्हें इसका जरा भी बोध नहीं था। विवाह के अनन्तर भी वे पिता के घर ही रही और शिक्षा प्राप्त करती रही। जब उन्होंने इतर कर लिया तो इनके मन में स्पष्ट हो गया कि उनकी रुचि एवं प्रवृत्ति गार्हस्थ्य जीवन में नहीं है, अतः उन्होंने भिक्षुणी बन जाने का विचार किया। इस सम्बन्ध में वे स्वयं बताती हैं—“जब मैं नौ वर्ष की थी तभी मेरा विवाह कर दिया था।” मुझे भी कुछ याद नहीं विवाह कब हुआ था! क्या हुआ..... इतरमीडियेट के बाद डाक्टर (इनके पति) भी एम० बी० ए० हो गये थे। अब भेजने की बात उठी। अब तक मन में उदात्त भावना आ गई थी, भिक्षुणी हो जाने की बात मन में उठी। मैंने जाने से मना कर दिया।” विवाह हो गया होगा पर मैं नहीं जानती। मन तो पत्नीत्व रूप में नहीं झुका। बी० ए० भी कर लिया, अब किसी तरह छुटकारा न था। घर पर सबने कहा पर मैंने तो भिक्षुणी होने की बात सोचली थी। डाक्टर (पति) यहाँ आये। उनसे मैंने यही कह दी कि आप से मेरा विवाह हुआ होगा—पर मैं नहीं जानती और न मैं मानती ही हूँ कि मेरा विवाह हुआ है क्योंकि मन नहीं मानता।” डाक्टर भी बोले; अच्छा भाई भिक्षुणी न होओ, भिक्षुणी होकर माँगती फिरोगी, यह अच्छा न लगेगा। जैसे तुम्हारा मन करे वैसे रहो।”^३

यहाँ यह भी स्पष्ट कर दें कि विवाह-सम्बन्धों का परित्याग उन्होंने किसी बाह्य कारण से या पति से अनवन के कारण नहीं किया अपितु उसका सम्बन्ध उनके मन की जन्मजात विरागमूलक प्रवृत्तियों से है। जैसा कि उन्होंने स्पष्ट रूप में स्वीकार किया है—“आज भी भगवा वस्त्र बहुत अच्छे लगते हैं। मेरी छोटी वहिन है वह गृहस्थी

२. महादेवी : विचार और व्यक्तित्व—शिवचंद ; पृ० ६४।

३. वही ; पृ० ८६, ६२।

मे बहुत सुखी है। उसके सात-आठ बच्चे हैं, पर मुझे शुरू से ही यह सब अच्छा नहीं लगता था।' आरम्भ से ही उनमें गृहस्थी के प्रति असुविधा रही है। विवाह सम्बन्धों के परित्याग के बाद भी उनका उनके पति से वही सम्बन्ध है जो उनका किसी भी अन्य व्यक्ति से हो सकता है; महादेवी के शब्दों में उनसे 'बहुत अच्छे सम्बन्ध' हैं। कभी-कभी पत्र भी आता जाता रहता है। जब इलाहाबाद आते हैं तो मिलकर अवश्य जाते हैं।^४ इतना ही नहीं, जैसा कि उन्होंने नागरजी को बताया—अपने पति के दूसरे विवाह के लिए उनके उपयुक्त लड़की को समझा-बुझाकर उन्होंने तैयार किया पर वे दूसरा विवाह करने को तैयार नहीं हुए। न केवल महादेवी ने अपितु उनके पति ने भी दूसरा विवाह नहीं किया। ये तथ्य इस बात को प्रमाणित करते हैं कि महादेवी का दाम्पत्य जीवन से मुक्त होना किसी भी प्रकार की पारस्परिक कटुता या अनबन का परिणाम नहीं है। उनके सम्बन्ध अब भी पति से तथा दूसरों से सहज हैं।

ऐसी स्थिति में यह कैसे स्वीकार किया जाय कि उनका रहस्यवाद किसी कुण्ठा का परिणाम है! कुण्ठा तब होती है जब कोई वस्तु चाही जाय और वह न मिले—किन्तु जहाँ चाह ही नहीं है; मिली हुई वस्तु को ही जान बूझकर ठुकराया जाय, वहाँ कुण्ठा का प्रादुर्भाव संभव नहीं। वस्तुतः महादेवी की रहस्यानुभूति किसी लौकिक प्रेम का आवरण, उसकी प्रतिक्रिया या उससे उत्पन्न कुण्ठा का परिणाम नहीं है अपितु उसका मूलकारण उनकी जन्मजात वैराग्यमूलक वृत्तियाँ, सूक्ष्म सत्ता के प्रति विश्वास, अध्यात्म के प्रति पूर्ण आस्था ही हैं। वे आधुनिक होती हुई भी इतनी भौतिकतावादी नहीं हैं कि परम सत्ता के अस्तित्व में अविश्वास करने लग जायें। उनकी विचार-धारा तो यह है—'अध्यात्म के सूक्ष्म और विज्ञान के स्थूल का समन्वय जीवन को स्वस्थ और सुन्दर बनाने में भी प्रयुक्त हो सकता है।'^५ इसीलिए वे निःसर्कोच स्वीकार करती हैं—'इस बुद्धिवाद के युग में भी मुझे जिस अध्यात्म की आवश्यकता है वह किसी रूढ़ि, धर्म या सम्प्रदायगत न होकर उस सूक्ष्मसत्ता की परिभाषा है जो व्यष्टि संप्राणता में समष्टिगत एक प्राणता का आभास देती है, इस प्रकार वह मेरे सम्पूर्ण जीवन का ऐसा सक्रिय पूरक है जो जीवन के सब रूपों के प्रति मेरी ममता समान रूप से जगा सकता है।'^६ इसी प्रकार एक स्थल पर उन्होंने लिखा है—'मेरे अस्वस्थ शरीर और व्यस्त जीवन को जब कुछ क्षण मिल जाते हैं तब वह एक अमर चेतना और व्यापक करुणा से तादात्म्य करके अपने आगे बढ़ने की शक्ति प्राप्त करता है.....'^७

इन सब युक्तियों से भली-भाँति स्पष्ट है कि महादेवी की काव्यानुभूतियाँ उनके जीवन की यथार्थ आध्यात्मिक अनुभूतियों पर आधारित हैं। भले ही यह बात कुछ

४. महादेवी : विचार और व्यक्तित्व ; पृ० ६१।

५-७. 'आधुनिक काव्य' और 'यामा' की भूमिका से।

लोगो को अपवाद या विचित्र प्रतीत हो या जिन लोगो की आँखों पर सदा लौकिकता या भौतिकता के रंग का ही चश्मा चढ़ा रहता है उन्हें महादेवी की अनुभूतियों में भी वही रंग दिखाई दे तो कोई आश्चर्य की बात नहीं, किन्तु यह एक तथ्य है कि महादेवी युग और समाज की सामान्य प्रवृत्तियों के विपरीत दिशा में अग्रसर होने वाली अध्यात्म मार्ग की पथिक है ; उनकी काव्य-साधना अध्यात्म-साधना का ही व्यक्त रूप है । इस युग-विरोधी दिशा में अग्रसर होने के कारण उन्हें बहुत-कुछ सुनना पड़ा और सहन करना पड़ा पर वे इससे कभी विचलित नहीं हुई । इसीलिए उन्होंने लिखा है—‘मेरी दिशा और मेरा पथ एक रहा है, केवल इतना ही नहीं वे प्रशस्त से प्रशस्ततर और स्वच्छ से स्वच्छतर होते गये हैं ।’^८

अस्तु, महादेवी की स्पष्टोक्तियों को ध्यान में रखते हुए उपर्युक्त शकाओं और आक्षेपों को हम निराधार एवं निरर्थक मानते हैं । वे आलोचकों की अपनी दृष्टि और निजी कल्पना की ही उपज है—महादेवी की रहस्यानुभूति से उनका कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं है । वस्तुतः प्रारंभ से लेकर अब तक वे उत्तरोत्तर जिस विश्वास एवं साहस से इस ओर अग्रसर होती गयी है, वह इस बात का प्रमाण है कि उनका रहस्यवाद न तो कृत्रिम है, न उधार लिया हुआ और न ही आरोपित । युग और समाज के आघातों को केवल सच्चा, शान्त और गंभीर रहस्यवादी ही सहन कर सकता है, वही निरन्तर युग-युगों तक अविचलित भाव से अपने लक्ष्य और अपनी दिशा की ओर अग्रसर रह सकता है—महादेवी ने ऐसा ही कर दिखाया है । अतः हमें इसमें कोई संदेह नहीं कि उनकी रहस्यानुभूति शुद्ध एवं यथार्थ रहस्यानुभूति है यह दूसरी बात है कि उसकी अभिव्यक्ति लौकिक शब्दावली में हुई है, और ऐसा ही होना संभव था ।

● महादेवी के काव्य में रहस्यानुभूति की व्यंजना—महादेवी के काव्य में रहस्यानुभूति की व्यंजना सर्वत्र दृष्टिगोचर होती है , उनकी प्रथम काव्य-रचना ‘नीहार’ के प्रथम गीत से लेकर अब तक प्रकाशित रचनाओं में अन्तिम काव्य-ग्रंथ ‘दीपशिखा’ के अंतिम गीत तक रहस्यानुभूति या दिव्य प्रणयानुभूति अविच्छिन्न रूप में व्यक्त हुई है—अतः उनके काव्य का मूल भाव या स्थायी भाव रहस्यानुभव को ही माना जा सकता है । रस-सैद्धान्तिक दृष्टि से रहस्यवाद का विवेचन-विश्लेषण कदाचित् किसी ने नहीं किया है,—अतः इसका निर्णय करना तो कठिन है कि उनके काव्य को शृंगार रस में स्थान दिया जाय या शान्त रस में अथवा उज्ज्वल रस में ? इस विषय पर हम अन्यत्र—महादेवी के काव्य का रस-सैद्धान्तिक मूल्यांकन करते समय—विचार करेंगे, यहाँ केवल रहस्यवाद सम्बन्धी परम्परागत धारणाओं के आधार पर ही उनकी रहस्यानुभूति का विवेचन-विश्लेषण करने का प्रयास किया जायगा ।

जिज्ञासा—जैसा कि पिछले अध्याय में स्पष्ट किया जा चुका है—विकास-क्रय की दृष्टि से रहस्यानुभूति की पाँच अवस्थाएँ मानी जा सकती है—(१) जिज्ञासा, (२) आस्था, (३) अद्वैत भावना, (४) विरहानुभूति और (५) मिलन की अनुभूति। इनमें से प्रथम अवस्था—जिज्ञासा का अस्तित्व तो महादेवी के काव्य में कही दृष्टिगोचर नहीं होता ; कदाचित् जीवन के आरम्भ में उनमें परमात्मा के प्रति जिज्ञासा की स्थिति रही होगी पर काव्य-रचना के समय तक यह जिज्ञासा, अडिग आस्था में परिवर्तित हो चुकी थी। जिज्ञासा मन की द्वन्द्वात्मक स्थिति पर निर्भर रहती है, जब तक किसी भी वस्तु या विषय का ज्ञान हमारे मन में अस्पष्ट रहता है तभी तक उसके प्रति जिज्ञासा का भाव रहता है, जब हमारा ज्ञान और बोध स्पष्ट हो जाता है तो उसके प्रति एक निश्चित दृष्टिकोण बन जाता है जो रागात्मक या विरागात्मक भाव में परिणत हो जाता है। महादेवी अपने काव्य-जीवन के आरम्भ में ही ऐसी स्थिति में दिखाई देती है जब कि अलौकिक सत्ता के प्रति उनका दृष्टिकोण एवं उसका बोध एक गंभीर रागात्मक भाव में परिणत हो चुका था—अतः उनके काव्य में भी तदनुरूप स्थिति का होना स्वाभाविक है।

आस्था—रहस्यानुभूति की दूसरी अवस्था—आस्था—परमात्मा के अस्तित्व में सुदृढ़ विश्वास—की है। इसकी अभिव्यक्ति महादेवी के काव्य में पूर्ण गंभीरता के साथ हुई है ; यथा .

छिपा है जननी का अस्तित्व
रुदन में शिशु के अर्थ-विहीन
मिलेगा चित्रकार का ज्ञान,
चित्र की जड़ता में लीन !

जिस प्रकार चित्र का अस्तित्व ही उसके रचयिता की सत्ता को प्रमाणित करने के लिए पर्याप्त है, उसी प्रकार यह रग-विरगी सृष्टि ही स्रष्टा के अस्तित्व को प्रमाणित कर देती है—यह युक्ति भले ही किसी शुष्क तार्किक मन को तोष न दे पाये किन्तु इससे कवयित्री की दृढ़ आस्था का बोध अवश्य होता है।

अद्वैतभावना—आस्था की अगली स्थिति अद्वैत भावना की है ; अर्थात् साधक की साध्य से एकात्मकता की अनुभूति रहस्यानुभूति की मूलाधार है। महादेवी की दार्शनिक मान्यताओं का विवेचन करते हुए पीछे यह स्पष्ट किया जा चुका है कि उनमें भारतीय अद्वैतवाद के सभी तत्त्व उपलब्ध होते हैं ; पर रहस्यवादी के लिए केवल दार्शनिक तत्त्वों पर विश्वास होना ही पर्याप्त नहीं है अपितु उनकी भावात्मक अनुभूति भी आवश्यक है। कवयित्री ने आत्मा और परमात्मा की अद्वैतता का निरूपण प्रायः अनुभूतिपूर्ण शब्दों में किया है :

चित्रित तू मैं हूँ रेखा-क्रम,
मधुर राग तू मैं स्वर-संगम,
तू असीम में सीमा का भ्रम,
काया-छाया में रहस्यमय,
प्रेयसि-प्रियतम का अभिनय क्या ?

यहाँ जिस धारणा को व्यक्त किया गया है वह अद्वैतवादी दर्शन के सर्वथा अनुकूल है ; आत्मा शरीर की सीमाओं में आवद्ध है जब कि परमात्मा असीम है, मुक्त है ; अन्यथा दोनों एक ही है ।

पर यह अद्वैत स्थिति द्वैत से सर्वथा शून्य भी नहीं है, क्योंकि :

मैं तुमसे हूँ एक एक है
जैसे रश्मि प्रकाश !
मैं तुमसे हूँ भिन्न भिन्न ज्यों
घन से तड़ित् विलास !

आत्मा-परमात्मा मूलतः एवं अन्ततः एक है, पर बीच में एक ऐसी स्थिति भी आती है जब कि दोनों पृथक् हो जाते हैं ; यह पृथकता वैसी ही है जैसी कि विद्युत् की घन से होती है ; अर्थात् जब तक आत्मा शरीर के बन्धन में बँधी हुई परमात्मा से वियुक्त है तब तक वास्तविक पृथकता न सही, पृथकता का आभास तो हो ही सकता है ।

कदाचित् ज्यो-ज्यो कवयित्री रहस्य-पथ पर अग्रसर होती जाती है त्यो-त्यो उनकी अद्वैत भावना भी गंभीरतर होती जाती है—इसलिए जहाँ प्रारम्भिक रचनाओं में वह कभी-कभी अद्वैत के साथ-साथ द्वैत भाव से ग्रस्त होती हुई दिखाई देती है वहाँ 'नीरजा' तक पहुँचते-पहुँचते वह प्रत्येक स्थिति में अपने-आपको ब्रह्मा से अभिन्न देखती है .

बीन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ ।
नींद थी मेरी अचल निस्पन्द कण-कण में,
प्रथम जागृति थी जगत के प्रथम स्पन्दन में,
प्रलय में मेरा पता पद चिह्न जीवन में,
शाप हूँ जो बन गया वरदान बन्धन में ।

यहाँ अद्वैत की अनुभूति केवल इसी जीवन तक सीमित नहीं है अपितु वह जन्म जन्मान्तर तक चलने वाली अविच्छिन्न धारा के रूप में दिखाई देती है । सृष्टि के आदि से लेकर प्रलय के अन्त तक, यहाँ तक कि जब सृष्टि का सृजन भी न हुआ था, उस

समय भी साधिका की आत्मा परमात्मा के रूप में विद्यमान रही है ; दूसरे शब्दों में आत्मा और परमात्मा का अद्वैत सम्बन्ध शाश्वत, सनातन और चिर स्थायी है ।

अस्तु, इसमें कोई सन्देह नहीं कि महादेवी की अद्वैत भावना अन्ततः अत्यन्त सुदृढ़, गभीर एवं विकसित रूप को प्राप्त कर लेती है । उनकी यह भावना कोरे दार्शनिक ज्ञान या तत्त्व-चिन्तन पर आधारित नहीं है अपितु उसमें हृदय का भावात्मक योग भी परिलक्षित होता है । इसीलिए कहा जा सकता है कि उनकी रहस्यानुभूति एक अत्यन्त सुदृढ़ आधार पर अवस्थित है क्योंकि अद्वैत भावना की गभीरता ही रहस्यानुभूति को सुदृढ़ता प्रदान करती है ।

प्रणयानुभूति : प्रारंभिक संयोग—लौकिक प्रणय के प्रतिकूल रहस्यानुभूति का आरम्भ प्रायः विरहानुभूतियों से होता है, संयोग की अनुभूति तो साधक को सिद्धि प्राप्त होने के अनन्तर ही प्राप्त होती है, पर महादेवी पर यह बात लागू नहीं होती । उनके काव्य से प्रतीत होता है कि उनके दिव्य प्रेम का प्रारम्भ ही प्रारंभिक संयोग से हुआ । यद्यपि यह कहना तो कठिन है कि यह संयोग किस रूप में हुआ—दिवा-स्वप्न के रूप में या रात्रि के स्वप्न में अथवा किसी अन्य रूप में ; पर इसमें कोई संदेह नहीं कि उनमें प्रणयानुभूतियों का स्फुरण प्रियतम के साक्षात्कार से ही हुआ है । 'नीहार' की प्रथम कविता में ही इस साक्षात्कार की घटना या अनुभूति का विवरण साकेतिक रूप में प्रस्तुत किया गया है, देखिये :

कली से कहता था मधुमास
बता दो मधु मदिरा का मोल
झटक जाता था पागल वात
धूलि में तुहिन-कणों के हार,
सिखाने जीवन का संगीत
तभी तुम आये थे इस पार !

उपर्युक्त अंश के आरंभ में कली और मधुमास के माध्यम से कवयित्री ने अपनी ही स्थिति स्पष्ट की है । उस समय कली से वसन्त उसके यौवन-माधुर्य का मोल पूछ रहा था अर्थात् कवयित्री अपनी युवावस्था के आरम्भ में थी, जबकि युवक उसके सौन्दर्य एवं यौवन के प्रति आकृष्ट हो रहे थे , पर 'वात' की तरह कोई उन्मुक्त व्यक्ति उसके जीवन में आकर उसके आँसुओं के हार को झटक कर धूल में मिला चुका था । निराशा की ऐसी ही स्थिति में जीवन में दिव्य प्रेम का मधुर संगीत संचार करते हुए प्रियतम इस पार आये !

प्रथम दर्शन के समय वे कैसे लग रहे थे—उनके दर्शन से किस प्रकार की अनुभूति हो रही थी ? एक ओर उनकी स्नेह व सहानुभूति से परिपूर्ण दृष्टि कवयित्री

के मन में असंख्य नये स्वप्नों को जन्म दे रही थी तो दूसरी ओर उनके ओठों की मुस्कराहट उसके हृदय में उस मधुर पीड़ा की सृष्टि कर रही थी, जिसे 'प्रेम' कहते हैं ?^१

इस दिव्य प्रेम का संचार होते ही वह पिछले राग—सासारिक सम्बन्धों को भूलने लगी। लौकिक भावों से वह ऊपर उठने लगी, यद्यपि प्रारम्भ में वह अध्यात्म की ओर अग्रसर होती हुई अनेक प्रकार की भूले करती थी, पर करुणेश ने उस पर कभी क्रोध नहीं किया, लगता था मानो जिस प्रकार बच्चे की भोली भूलों पर माता-पिता का प्यार उमड़ता है, उसी प्रकार कवयित्री की भूलों पर भी प्रियतम का प्यार और अधिक उमड़ता था !^२

यह है प्रियतम से सम्पर्क की प्रारम्भिक कहानी। पर लगता है यह सम्पर्क जीवन में एक ही बार होकर रह गया। लगता है प्रियतम केवल एक बार प्रणय-व्रेदना जागृत करने के लिए ही इस जीवन में आये थे, उसके अनन्तर तो केवल प्रतीक्षा—और प्रतीक्षा ही रह गयी :

गए तब से कितने युग बीत
हुए कितने दीपक निर्वाण,
नहीं पर मैंने पाया सीख
तुम्हारा सा मन-मोहन गान !

मिलन की उस प्रथम अनुभूति के अनन्तर न जाने कितने युग बीत गये हैं—उसके पश्चात् न जाने कितनी संध्याएँ आयीं। कितनी बार प्रणयिनी ने प्रतीक्षा के दीप जलाए, और इस प्रकार न जाने कितने दीप जल-जल कर बुझ गये हैं ; पर वे फिर नहीं आये !

'नीहार' की दूसरी कविता में भी मिलन की इसी अनुभूति को और भी अधिक मार्मिक शब्दों में दोहराया गया है :

मूक प्रणय से, मधुर व्यथा से
स्वप्न लोक के से आह्वान,

१. विछाती थी सपनों के जाल, तुम्हारी वह करुणा की कोर ;
गई वह अघरों की मुस्कान, मुझे मधुमय पीड़ा में बोर ।

२. भूलती थी मैं सीखे राग,

विछलते थे कर बारम्बार,

तुम्हें तब आता था करुणेश !

उन्हीं मेरी भूलों पर प्यार !

वे आये चुपचाप सुनाने
तब मधुमय मुरली की तान !

चल चितवन के दूत सुना,
उनके, पल में रहस्य की बात,
मेरे निनिमेष पलकों में
मचा गए क्या क्या उत्पात !

और बस उसी दिन ने उनके जीवन में प्रणय के उन्माद, विरह की व्याकुलता, पीड़ा के साम्राज्य एवं रुदन की मूक व्यथा का संचार हो गया ।

जीवन है उन्माद तभी से
निधियाँ है प्राणों के छाले,
मांग रहा है विपुल वेदना
के मन प्याले पर प्याले !

पीड़ा का साम्राज्य बस गया
उस दिन दूर क्षितिज के पार
मिटना था निर्वाण - जहाँ
नीरव रोदन था पहरदार !

अस्तु, प्रिय का स्वप्न मे दर्शन ही महादेवी की प्रणयानुभूति—रहस्यानुभूति के उद्बोधन का मूल आधार है। इस स्वप्न की चर्चा आगे और भी कई कविताओं मे उन्होंने की है।

कन कन में जब छाई थी
वह नवयौवन की लाली,
मैं निर्धन तब आई ले,
सपनों से भर कर डाली !
× × ×
उस सोने के सपने को
देखे कितने युग बीते !
आँखों के कोष हुए हैं
मोती बरसा कर रीते !

कदाचित् कोई उनके इस 'सुनहरे सपने' को या प्रियतम से मिलन की अनुभूति को एक सामान्य सपना मात्र कह कर गौण करना चाहे उसे आध्यात्मिक अनुभूति न

मान कर अचेतन मन की वासना या कल्पना मात्र बता कर उसके महत्त्व को न्यून करना चाहे, पर महादेवी इसे स्वीकार नहीं करती :

कैसे कहती हो सपना है
अलि ! उस मूक मिलन की बात !
भरे हुए अब तक फूलों में
मेरे आँसू उनके हास !

अब भी उन्हें प्रकृति के सौन्दर्य में उनकी मुस्कराहट एवं अपनी प्रणय-वेदना की छाया दिखाई पड़ती है ; आज भी उनके मन में प्रथम मिलन-जन्य अनुभूति का बोध और आस्वाद विद्यमान है—अतः वे कैसे मान लें कि यह सपना कोरा सपना ही था ।

इतना ही नहीं, उन्हें तो आशा है कि वह सपना फिर उनके जीवन में आयेगा ; प्रभु उन्हें पुनः स्वप्न में दर्शन देंगे ; पर वे नहीं चाहती कि उस बार वह स्वप्न-मिलन क्षणिक सिद्ध हो ; इसलिए अपनी अन्तरात्मा को निर्देश देती हैं कि यदि प्रभु पुनः इस जीवन में आयें तो तुम निद्रा से चिर निद्रा (मृत्यु) में लीन हो जाना, जिससे कि उनका स्वप्न-मिलन स्थायी मिलन में परिणत हो जाय :

मेरे जीवन की जागृति ! -
देखो फिर भूल न जाना,
जो वे सपना बन आवें
तुम चिर निद्रा बन जाना

और जब चिर-प्रतीक्षा के अनन्तर भी वह इस ओर नहीं आता तो वे कहती है—

फिर भी इस पार न आवे
जो मेरा नाविक निर्मम,
सपनों में बाँध डुबाना
मेरा छोटा सा जीवन !

अस्तु, प्रियतम का पुनः साक्षात्कार हो या न हो, पर प्रथम मिलन के स्वप्न को ही प्रणयिनी अपने समस्त जीवन का केन्द्र बना लेती हैं ; वह उनके समस्त प्रणयलोक का आधार है, विरह-वेदना का स्रोत है, और पुनर्मिलन का विश्वास है । प्रियतम के न मिलने पर भी वे उस सपने के सहारे ही अपने शेष जीवन को व्यतीत करती हुई, अंत तक उसे अपने हृदय से लगाये हुए इस संसार से विदा हो जाना चाहती हैं । वस्तुतः

वह स्वप्न-मिलन की अनुभूति ही उनके हृदय की अथाह अनुभूति एवं अक्षय निधि बन गयी है जिसके बल पर वे जीवन और मृत्यु ; विरह और मिलन के बीच की दूरी को पार कर लेगी । महादेवी की अडिग आस्था, अटूट विश्वास एवं अविच्छिन्न रहस्यानुभूति का अक्षय बल भी इसी में निहित है । जिसने उसे कभी न देखा हो वह उसके अस्तित्व के प्रति कभी जिज्ञासु, कभी शंकालु और कभी-कभी विश्वासी हो सकता है ; किन्तु एक बार जिसने उसका साक्षात्कार किसी न किसी रूप में कर लिया हो वह उसे फिर कभी नहीं भूल सकता ।

विरहानुभूति—महादेवी का अलौकिक प्रणय मिलन की कहानी से आरम्भ होता है किन्तु वह प्रारम्भिक मिलन इतना क्षणिक था कि वह सदा के लिए विरह में परिणत हो गया । अभी कवयित्री के जीवन का शैशवकाल पूरी तरह बीत नहीं पाया था, यौवन की मधुरिमा का किंचित् उन्मेष मात्र हुआ था ; वह प्रणय और विरह की भाषा को भली-भाँति समझने के योग्य भी न हुई थी कि प्रियतम की मात्र एक चितवन ने उसे विरह-वेदना का स्थायी साम्राज्य प्रदान कर दिया :

इन ललचाई पलकों पर
पहरा जब था ब्रीड़ा का ।
साम्राज्य मुझे दे डाला
उसे चितवन ने पीड़ा का ।

और तब से वह अपने इस सूने राज्य की एक मात्र साम्राज्ञी है—इस राज्य का अधिनायक दूर है, पर अपने जीवन का दीप जलाये वह उसी की मौन प्रतीक्षा में लीन है :

अपने इस सूनेपन की,
मैं हूँ रानी मतवाली,
प्राणों का दीप जला कर
करती रहती दीवाली !

इस प्रकार महादेवी का यह आध्यात्मिक विरह प्रारम्भ से ही अपनी व्यापकता एवं गम्भीरता में परिपूर्ण दिखाई पड़ता है । वह कवयित्री के जीवन में बृन्द-बृन्द संचित नहीं होता अपितु एकाएक उमड़ पड़ने वाले वादलो की भाँति बरस कर एक दीर्घ एवं विस्तृत सागर में परिणत हो जाता है—इसलिए उसमें भावनाओं का क्रमिक उतार-चढ़ाव या वेदना का क्रमिक विकास दृष्टिगोचर नहीं होता । पर इसका अर्थ यह भी नहीं है कि वह सदा-सर्वदा शान्त ही रहता है, उसमें कभी लहरे नहीं उठती, तूफान नहीं आता या वह लोल-तरंगित नहीं होता । वस्तुतः प्रणय की सहज प्रेरणा से, विरह-

वेदना की सहज अनुभूति से किसी भी सहृदय में जिन भावानुभूतियों का उद्वेलन एवं संचार सम्भव है, वे प्रायः सभी महादेवी की इन विरहानुभूतियों में दृष्टिगोचर होगी।

भारतीय काम-शास्त्रियों एवं काव्य-शास्त्रकारों ने प्रणय-वेदना का विश्लेषण करते हुए उसकी दस दशाओं का निरूपण किया है, जो ये हैं—(१) अभिलाषा, (२) चिन्ता, (३) स्मृति, (४) गुण-कथन, (५) उद्वेग, (६) प्रलाप, (७) उन्माद, (८) व्याधि, (९) जडता एवं (१०) मरण। यद्यपि ठीक इसी क्रम से इन्हीं रूपों में महादेवी ने विरह-वेदना की अभिव्यक्ति नहीं की क्योंकि एक तो उनकी वेदना शुद्ध लौकिक न होकर आध्यात्मिक है और दूसरे उन्होंने अपनी अनुभूतियों के निरूपण में कहीं भी काव्य-शास्त्रीय आधार ग्रहण नहीं किया है; फिर भी इनमें से इनके भावदशाओं के मार्मिक उदाहरण सहज ही उनके काव्य में उपलब्ध होते हैं। यहाँ कतिपय उद्धरणों के आधार पर इसे स्पष्ट किया जाता है—

अभिलाषा प्रेम के दोनों पक्षों—सयोग और वियोग की मध्यवर्ती सूत्र है जिसमें सभी अनुभूतियाँ पुष्पावलियों की भाँति ग्रथित होकर प्रणय के परिपूर्ण हार का रूप प्राप्त कर लेती हैं। सयोग में प्रियतम और प्रेयसी के मिलन की अभिलाषा कभी भी पूरी नहीं होती, मिलकर भी मिलने की चाह सदा बनी रहती है—वियोग में तो कहना ही क्या! जीवन की सभी अभिलाषायें विरही के लिए एक ही अभिलाषा में केन्द्रित हो जाती हैं, जीवन के सारे अभाव, सारे सुख-दुःख, सभी आमोद-प्रमोद सिमट कर एक ही इच्छा के साथ जुड़ जाते हैं! वह इच्छा है—प्रिय के मिलन की इच्छा! प्रेम लौकिक हो या अलौकिक, इससे कोई अन्तर नहीं पड़ता। जहाँ आध्यात्मिक प्रेम मार्ग के पथिक कवीर को प्रिय-दर्शन पाने की लालसा इतना अधीर, आतुर एवं विकल बना देती है कि वे वेदना से विवश, पीड़ा से विह्वल एवं व्यथा से कर्ण हो उठते हैं^१ तो वहाँ स्वच्छन्द प्रेम मार्गी बोधा के हृदय में तो 'कब मिलेगे? कब मिलेगे?' की चाह ही निरन्तर अग्नि की भाँति प्रज्ज्वलित रहती हुई उनके प्राणों को दग्ध करती रहती

१. हौ बलियाँ कब देखौंगी तोहि ।

अहनि स आतुर दरसन कारिन ऐसी व्यापै मोहि ।

नैन हमारे तुम्हकूँ चाहैं रती न मानैं हारि ।

विरह अग्नि तन अधिक जरावै, ऐसा लेहूँ विचारि ।

तुम्ह धीरज मैं आतुर स्वामी काचैं मोंडै नीर ।

बहुत दिनन के विछुरे माधो, मन नहीं बोंधै धीर ।

देह थता तुम्हें मिलहु कृपा करि आरतिवत कवीर ।

है ।^१ महादेवी ने भी इसी मिलन-अभिलाषा से उत्पन्न व्यथा को बार-बार अश्रुसिक्त शब्दावली में व्यक्त किया है :

अलि कैसे उनको पाऊँ
वे आँसू बन कर मेरे इस कारण दुल-दुल जाते,
इन पलकों के बन्धन में मैं बाँध-बाँध पछताऊँ !

यहाँ सयोग-अभिलाषा को सखी के माध्यम से व्यक्त किया गया है किन्तु कई बार जब उनका हृदय अधिक उद्वेलित हो उठता है तो वे सीधे ही प्रियतम को पुकार-पुकार कर बुलाने लगती है :

तुम विद्युत् बन आओ पाहुन,
मेरी पलकों में पग धर-धर !

यहाँ प्रणयिनी ने प्रियतम के स्वागत के लिए अपनी पलकों के ही पाँवड़े बिछा दिये हैं—इससे अधिक सुन्दर, मधुर एवं उदात्त स्वागत और क्या होगा !

इस पर भी जब प्रिय नहीं आते तो विरहिणी का एक मात्र आधार अनुनय-विनय-दैन्य-प्रलाप रह जाता है । 'बार-बार न सही, कम से कम एक बार तो आजाओ !'—यह अनुरोध भी विरह-दग्ध हृदयों के लिए आशा का कारण बनता है । क्या प्रियतम इतने निष्ठुर है कि वे फिर न सही, एक बार भी न आयेगे ! यद्यपि न आने वाले पर इसका भी कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ता, फिर भी प्रेमार्त्त प्राणियों का तो अधिकार है ही कि वे इतनी-सी आशा तो कर सकें .

एक बार आओ इस पथ से
मलय-अनिल बन हे चिर चंचल !
अधरों पर स्मित सी किरणें लें
श्रमकण से चर्चित सकरुण मुख,
अलसाई है विरह-यामिनी.
पथ में लेकर सपने सुख-दुख !

-
१. कवहूँ मिलिबौ, कवहूँ मिलिबौ, यह धीरज ही मैं धरैबौ करै ।
उर तैं कडि आवै गरै तैं फिरै, मन की मन ही मैं सिरैबो करै ।
कवि बोधा न चाव सरी कवहूँ नितही हरवा सौ हिरैबो करै ।
सहतेई वने कहते न वनै, मन ही मन पीर पिरैबो करै ।

इतना ही नहीं कवयित्री इस एक बार के मिलन को ही अंतिम मिलन स्वीकार करने के लिए भी प्रस्तुत है :

आज सुला दो चिर निद्रा में
सुरभित कर इससे चल कुन्तल !
× × ×
आज बुझा जाओ अम्बर के
स्नेह हीन यह दीपक झिलमिल !

पर कदाचित् यह अनुरोध भी असफल सिद्ध होता है । फिर भी कवयित्री की कल्पनाशील चेतना मिलन के क्षण की अनुभूतियों की कल्पना एवं चिन्तना किये बिना नहीं रहती । काश ! क्षण भर के लिए भी उसका मिलन पुनः हो पाता तो जीवन में कितना बड़ा परिवर्तन आ जाता ! जीवन का सब-कुछ बदल जाता ! शाप वरदानों में, पतझड़ वसन्त में और धरती स्वर्ग में बदल जाती ! ये छोटे से प्राण संसृति के समस्त ऋदन को समेट लेने वाले, सबके जीवन में प्रकाश की ज्योति विकीर्ण कर देने वाले बन जाते ! मृत्यु के बाद शायद साधिका को मुक्ति मिल जाय पर भला जीवन-काल में प्राप्त इस क्षण भर के मिलन के सम्मुख मुक्ति क्या महत्व रखती है ! उस मुक्ति के स्थान पर यदि इस मिलन के लिये सौ-सौ बन्धन भी स्वीकार करने पड़े तो वे स्वीकार्य हैं :

तुम्हें बाँध पाती सपने में !
तो चिरजीवन प्यास बुझा
लेती उस छोटे क्षण अपने में ।
× × ×
शाप मुझे बन जाता वर सा,
पतझर मधु का मास अजर सा,
रचती कितने स्वर्ग एक
लघु प्राणों के स्पन्दन अपने में !
× × ×
प्रिय ! मैं लेती बाँध मुक्ति
सौ-सौ लघुतम बन्धन अपने में !

मिलन की अभिलाषा को पूर्ववर्ती रहस्यवादी एवं प्रेममार्गी कवियों ने भी करुणाद्रं शब्दों में व्यक्त की है, पर कवयित्री ने यहाँ मिलन-सुख को, मिलन-जन्य प्राप्त तृप्ति, संतोष और आनन्द को और इतना ही नहीं उससे उद्बुध होने वाली सासारिक-

आध्यात्मिक शक्तियों को जिस रंगीनी के साथ प्रस्तुत किया है, वह अद्भुत है ! कबीर ने भी इस संयोगाकाक्षा की अभिव्यक्ति बार-बार की है, पर उसमे वर्तमान वेदना की ही सघनता अधिक है, मिलन-सुख से उत्पन्न होने वाली विभिन्न स्थितियों व परि-स्थितियों की रंगीन कल्पना वहाँ नहीं है ; यथा :

कब देखूं मेरे राम सनेही ।
 वा बिन दुःख पावै मेरी देही ॥
 हूँ तेरा पंथ निहारू स्वामी ।
 कबर मिलिहुगे अन्तर्यामी ॥
 जैसे जल बिन मछली तलफै ।
 ऐसे हर बिन मेरा जिय कलपै ॥
 निसि दिन हरि बिन नींद न आवै ।
 दरस पियासी राम क्यों संचु पावै ॥
 कहै कबीर अब विलम्ब न कीजै ।
 अपना जानि मोहि दर्शन दीजै ॥

—क० ग्र०

यद्यपि यहाँ विरह-वेदना और मिलनाकाक्षा की तीव्रता महादेवी की अपेक्षा अधिक दृष्टिगोचर आती है, पर महादेवी ने मिलन की जिस विराट कल्पना को अपने काव्य में साकार किया है, आध्यात्मिक मिलन से उपलब्ध शक्तियों एवं क्षमताओं का जैसा आकर्षक चित्र प्रस्तुत किया है, वह रहस्यानुभूति की गम्भीरता की दृष्टि से न सही, काव्यात्मक अनुभूति एवं कलात्मक वैभव की दृष्टि से अनुठा है ।

कदाचित् कबीर जैसे मध्यकालीन अखण्ड साधक के लिए इस प्रकार की रंगीन कल्पनाएँ दूर की बात समझी जायँ । पर आधुनिक युग के कल्पनाशील कवियों में भी आध्यात्मिक मिलन की ऐसी अनूठी कल्पना शायद ही कही दृष्टिगोचर हो । यहाँ तक कि कवीन्द्र रवीन्द्र की तत्सम्बन्धी अनुभूतियों को यहाँ तुलनात्मक दृष्टि से देखा जा सकता है :

‘तुमि एकटु केवल बसते दियो काछे
 आमाय शुधू क्षणेक तरे ।
 आजि हते आमार जा किछू काज आछे
 आमि सांग करब परे ।
 ना चाहिले तोमार मुख पाने
 हृदय आमार विराम नाहि जाने
 काजेर माझे धूरे वेड़ाई जत,
 फिर कूल-हारा सागरे !’ —गीताजलि/५

अर्थात् तुम केवल क्षण भर के लिए मुझे अपने पास बैठ लेने दो। आज से मैं अपने सब कामों को पीछे पूरा करूँगा। तुम्हारे दर्शन किए बिना मेरे हृदय को चैन नहीं पड़ता चाहे मैं इस तट-हीन भवसागर में कितना ही काम-काज क्यों न करता फिरूँ ?

निश्चित ही यहाँ रवीन्द्र का स्वर अपेक्षाकृत अधिक शान्त, गभीर एवं उदात्त दिखाई पड़ता है पर काव्यात्मक दृष्टि से जो माधुर्य महादेवी की रगीन कल्पनाओं में है उसकी झलक यहाँ दृष्टिगोचर नहीं होती।

अभिलाषा जहाँ भावात्मक अनुभूति है, चिन्ता (प्रिय का चिन्तन), स्मृति, गुण-कथन आदि मूलतः बौद्धिक वृत्तियाँ हैं जो रागात्मकता से अनुस्यूत होकर विरही के हृदय और मस्तिष्क को आन्दोलित किये रहती हैं। ध्यान रहे शुद्ध बौद्धिक क्षेत्र में भी चिन्तन, स्मृति आदि वृत्तियाँ सक्रिय रहती हैं किन्तु वहाँ वे विचारों के विश्लेषण में योग देती हैं; उनके कारण ऐसी तीव्र एवं उत्तेजक भावात्मक प्रतिक्रिया नहीं होती जैसी कि प्रणय के क्षेत्र में होती है। प्रिय की अनुपस्थिति में उसकी स्मृति, उसका चिन्तन, गुण-गान आदि मन की सहज प्रवृत्तियाँ हैं पर जब यह अनुपस्थिति अधिक व्यापक एवं दीर्घकालिक हो जाती है तो तदनुसार इन वृत्तियों का स्वरूप भी गभीरतर हो जाता है। रस-सिद्धान्त को अत्यन्त स्थूल दृष्टि से परखने वाले एक आलोचक ने स्मृति आदि को संचारी भाव तक मानने पर आक्षेप किया है, पर प्रेम-काव्य का अध्ययन इस तथ्य को स्पष्ट करता है कि स्मृति मूलतः बौद्धिक वृत्ति होते हुए भी प्रणय स्थायी भाव से सम्बद्ध होकर किस प्रकार तीव्र भावानुभूति में परिणत हो जाती है। घनानन्द के शब्दों में :

वहै चतुराई सौं चिताई चाहिबे की छवि,
वहै छलताई न छिनक विसरति है।
आनन्द निधान प्राण प्रीतम सुजान जू की,
सुधि सब भाँतिन सों बेसुधि करति है !

यद्यपि महादेवी का आलम्बन इतना स्थूल एवं लौकिक तो नहीं था कि उसकी सुधि (स्मृति) इतने सघन एवं साकार रूप में उपस्थित होकर उन्हें बेसुध बना दे, पर फिर भी उसकी स्मृति रात-दिन उनके मानस में अवश्य खटका करती है :

वे स्मृति बन कर मानस में खटका करते हैं निशिदिन
उनकी इस निष्ठुरता को जिससे मैं भूल न जाऊँ !

या फिर पिछले मिलन की ही स्मृति साकार हो उठती है :

भूलती थी मैं सीखे राग !
विछलते थे कर बारम्बार—

तुम्हें तब आता था करुणेश
उन्हीं मेरी भूलों पर प्यार !

इसी प्रकार विभिन्न मनः स्थितियों में प्रिय का गुण-कथन, चिन्तन-मनन, तर्क-वितर्क आदि भी स्वाभाविक रूप में चलता रहता है ; जैसे—

(क) गुण कथन एवं चिन्तन

तज उनका गिरि सा गुरु अन्तर
में सिकता-कण सी आई भर ।
× × ×
उनकी वीणा की नव कम्पन
डाल गई री मुझ में जीवन ।

(ख) तर्क-वितर्क :

जो न हृदय अपना विधवाऊँ
निश्वासों के तार बनाऊँ
तो कह किसका हार बनाऊँ
तारों ने वह दृष्टि, कली ने
उनकी हँसी चुराली !

(ग) आत्म-चिन्तन :

मैंने कब देखी मधुशाला ?
कब मांगों मरकत का प्याला !
कब छलकी विद्रुम सी हाला ?
मैंने तो उनकी स्मित में !
केवल आँखें धो डालीं ?
क्यों जग कहता भतवाली !

यद्यपि इन उक्तियों के मूल में भावानुभूति की अपेक्षा बौद्धिकता की विभिन्न वृत्तियाँ ही अधिक मुखर हैं किन्तु इनसे प्रणय भावना के विस्तार का बोध होता है । जो अनुभूति विरोधी-गुणों एवं तत्त्वों को आत्मसात् करने में जितनी अधिक सफल होती है वह उतनी ही अधिक सवल, सशक्त एवं गम्भीर मानी जा सकती है । भारतीय आचार्यों ने विरोधी संचारो भावों को आत्मसात् कर पाने की क्षमता को स्थायी भाव का एक प्रमुख लक्षण माना है । महादेवी में तो वैसे भी भावात्मकता के साथ

वौद्धिकता एवं कल्पना-शक्ति का समुचित सामंजस्य प्राप्त होता है—अतः उनकी विरह रागिनी के बीच-बीच में वौद्धिक स्वरो का निनादित होना स्वाभाविक ही है।

विरह-वेदना की पूर्ण गम्भीरता में वौद्धिकता क्रमशः क्षीण होती हुई तीव्र भावाकुलता-एव भावोन्माद में लीन हो जाती है। आचार्यों द्वारा परिगणित अंतिम पाँच भाव दशाएँ—उद्वेग, प्रलाप, उन्माद, व्याधि, जडता और मरण—क्रमशः इसी गम्भीरता के उत्तरोत्तर विकास की सूचक हैं। महादेवी में भी इनमें से कुछ दशाएँ अपने सहज रूप में व्यक्त हुई हैं; यथा—

(क) उद्वेगः

फिर विकल हैं प्राण मेरे !

तीड़ दो यह क्षितिज मैं भी देख लूँ उस ओर क्या है !

जा रहे जिस पंथ से युग-कल्प उसका छोर क्या है !

(ख) प्रलाप .

कीर का प्रिय आज पिंजर खोल दो

हो उठी है चंचु छूकर

तीलियाँ भी वेणु सस्वर,

बन्दिनी स्पन्दित व्यथा ले

सिहरता जड़ मौन पिंजर !

×

×

×

प्रलय धन में आज राका धोल दो !

उपर्युक्त कविताओं में विरह-वेदना उद्वेग, प्रलाप व्याधि का रूप धारण करती हुई अन्त में मृत्यु-कामना के निकट पहुँच जाती है जहाँ कवयित्री अपने प्राणों के शुक को शरीर-पिंजर से मुक्त कर देने के लिए पुकार-पुकार कर आदेश देती है।

यही विरह-व्यथा कही-कही निराशा से मिश्रित होकर रोष, क्षोभ और अमर्ष से उद्वेलित होती हुई दिखाई पड़ती है :

मत कहो हे विश्व ! 'झूठे,

हैं अतुल वरदान तेरे !

नभ डूबा पाया न अपनी बाढ़ में भी क्षुद्र तारे,

दूँढ़ते कण्ठा मृदुल धन चीर कर तूफान हारे ;

अन्त के तम में बुझे क्यो,

आदि के अरमान मेरे !

भला, मेघ सहस्र महान् प्रभु के होते हुए भी एक क्षुद्र तारे को इतनी व्यथा, इतना अलगाव और इतना विरह सहन करना पड़े, यह कहाँ तक उचित है ! क्या वह सर्वशक्तिमान् इतना भी नहीं कर सकता कि साधिका के तुच्छ अरमानों को पूरा कर सके !

और यह भी क्या बात हुई कि विरह-साधना में ही कवयित्री का जीवन व्यतीत हो जाय ? पथिक को यदि कभी भी मजिल प्राप्त न हो तो यह कैसा पथ ? निरन्तर चलते रह कर भी गतव्य से सदा दूर रहना वरदान है या अभिशाप ?

देव अब वरदान कैसा !

× × ×
 युग-युगान्तर की पथिक मैं छू कभी लूँ छाँह तेरी,
 ले फिरे सुधि दीप सी फिर राह मैं अपनी अँधेरी,
 × × ×

चिर बटोही मैं, मुझे,
चिर पंगुता का दान कैसा !

विरहिणी का यह रोष और क्षोभ कई बार प्रिय के प्रति उपेक्षा, उपालंभ व्यंग्य, दैन्य आदि विभिन्न रूपों में परिणत होकर प्रस्फुटित होता है । महादेवी में भी ये सभी, भाव स्फुटित एवं सचरित होते दिखाई पड़ते हैं ; देखिये :

(क) विरक्तिपूर्ण उपेक्षा :

चिन्ता क्या है हे निर्मम, बुझ जाये दीपक मेरा ।
हो जायेगा तेरी ही पीड़ा का राज्य अंधेरा !

(ख) गर्व :

उनसे कैसे छोटा है, मेरा यह भिक्षुक जीवन ।
उनमें अनन्त करुणा है, इसमें असीम सुना पन ।

(ग) उपालंभ-व्यग्य :

मुझे न जाना अलि ! उसने
जाना इन आँखों का पानी ।
मैंने, देखा उसे नहीं
पद-ध्वनि है केवल पहचानी,
× ' × ×
क्यों यह निर्भम खेल सज्जिन ।
उसने मुझसे खेला सा है ?

(घ) दैन्य :

सिन्धु को क्या परिचय दे देव !
 बिगड़ते-बनते बीच विलास !
 क्षुद्र हैं मेरे बुदबुद प्राण
 तुम्हीं में सृष्टि तुम्हीं में नाश ।

वस्तुतः विभिन्न भाव दशाओं एवं भावानुभूतियों का यह संचार कवयित्री की मूल भावना की व्यापकता को प्रमाणित करता है। रस सिद्धान्त की शब्दावली में ये सब संचारी भाव हैं जो कि स्थायी भाव के पोषक सिद्ध होते हैं।

● संदेशों का आदान-प्रदान—लौकिक विरह में प्रिय को संदेश भेजने या उससे प्राप्त करने की चर्चा भी प्रायः की जाती है। विरहीजनों के पास यही एक मात्र अवलम्बन होता है जिसके सहारे वे वियोग की शोक-सरिता को ज्यों-त्यों पार कर पाते हैं। वस्तुतः संदेश केवल बौद्धिक तथ्यों की सूचना मात्र नहीं होता अपितु प्रेमीजनों के लिए शत-शत कोमल भावों का स्रोत, विरहाग्नि को शान्त करने वाला अमोघ उपचार एवं भावी मिलन-आशा-आकांक्षा का स्वर्णिम आधार होता है—इसीलिए कोई भी विरह-काव्य संदेशों से शून्य नहीं होता; हाँ, केवल संदेश को लेकर अवश्य अनेक विरह-काव्यों का सृजन हुआ है।

महादेवी का विरह तो अलौकिक है ! उनका प्रियतम तो किसी ऐसे स्थान पर है जहाँ धरती का कोई भी संदेशवाहक पहुँच नहीं पाता ! फिर उसका नाम, रूप, अता-पता, परिचय आदि कुछ भी तो स्पष्ट नहीं है ; ऐसी स्थिति में प्रिय को संदेश भेजना कितना कठिन हो जाता है, यह बताने की आवश्यकता नहीं। इसीलिए कवयित्री पूछती है :

अलि कहाँ सन्देश भेजूं ?
 मैं किसे संदेश भेजूं ?
 एक सुधि अनजान उनकी,
 दूसरी पहचान मन की,
 पुलक का उपहार दूँ या अश्रु-भार अशेष भेजूं !

—दीपशिखा-२२

और फिर उस सूक्ष्म ब्रह्म का कोई एक रूप और एक स्थान भी तो नहीं है ! संभव है कि वह प्रणयिनी के ही अन्तर में ही छिपा हुआ हो या फिर घनसार वन में पवन में उड़ गया हो, ऐसी स्थिति में तो संदेश भेजने का प्रश्न ही नहीं उठता :

नयन-पथ से स्वप्न में मिल,
 प्यास में घुल साध में खिल,
 प्रिय मुक्षी में खो गया अब दूत को किस देश भेजूं ?
 जो गया छवि रूप का घन,
 उड़ गया घनसार-कण वन ;
 उस मिलन के देश में अब प्राण को किस वेश भेजूं ।

इसी प्रकार एक अन्य कविता में भी वे इसी समस्या को दूसरे शब्दों में प्रस्तुत करती हुई लिखती हैं :

कैसे संदेश प्रिय पहुँचाती ।
 मैं अपने ही बेसुधपन में
 लिखती हूँ कुछ, कुछ लिख जाती !
 मिलता न दूत वह चिर परिचित
 जिसको उर का धन दे आती !

यदि प्रिय का पूरा पता हो, संदेशवाहक भी प्राप्त हो तो भी प्रणयीजनों के मन को विश्वास कहाँ ! हृदय में उमड़ने वाली अपार व्यथा को पत्र में भलीभाँति अंकित कर दिया है—जो-कुछ लिखना चाहते थे वह लिखा गया है, इसका तोप उन्हें कहाँ होता है ! फिर हृदय की गुप्त निधियों से परिपूर्ण प्रणय-पत्र हर किसी के हाथ में कैसे सौंपा जा सकता है, जब तक कि पत्र-वाहक पूर्णतः परिचित या विश्वसनीय न हो । उपर्युक्त पंक्तियों में विरह-सतप्त हृदय की इन्ही उलझनों एवं भावानुभूतियों को अत्यन्त कोमल स्वर में व्यक्त किया गया है ।

महादेवी अपने सूक्ष्म अलौकिक ब्रह्म के प्रति आत्म-निवेदन करके जैसे-तैसे सदेश भेजने की कल्पना ही कर पाती है, प्रिय का सदेश प्राप्त करने की मधुर अनुभूति उन्हें बहुत कम प्राप्त होती है, पर उसका सर्वथा अभाव भी नहीं है। प्रकृति के मौन सकेतो से ही उन्हें कई बार प्रिय का सदेश प्राप्त हो जाता है ; यथा :

लाये कौन संदेश नये घन !
अम्बर गर्वित,
हो आया नत,
चिर निस्पन्द हृदय में उसके
उमड़े री पुलको के सावन
लाये कौन संदेश नये घन!

फूट पड़े अवनी के संचित

सपने मृदुतम अँकुर बन-बन !

लाये कौन संदेश नये घन !

वस्तुतः यहाँ अम्बर के जिस चिरनिस्पन्द हृदय में पुलको के सावन उमड़ने की या धरती के उर में जिन मधुरतम सपनों के अकुरित होने की बात कही गयी है, वे कवयित्री के ही मन और प्राणों के स्पन्दन के सूचक हैं। प्रिय का संदेश चिर सुषुप्त प्राणों में कैसी हलचल मचा देता है, आशाओं और आकाक्षाओं से हृदय को उद्दीप्त करके किस प्रकार उसे पुलकित कर देता है और किस प्रकार एक ही क्षण में मानस की शुष्क भूमि में अतीत के संचित सपनों को नव जीवन प्रदान कर देता है—इसका निरूपण कवयित्री ने पूर्ण मार्मिकता के साथ किया है।

अस्तु, महादेवी ने भले ही यथार्थ में अपने प्रिय से स्थूल पत्रों के माध्यम से संदेशों का आदान-प्रदान न किया हो किन्तु प्रकृति और कल्पना के माध्यम से उन्होंने अपनी उन भावनाओं का आदान-प्रदान अवश्य किया है जो कि लौकिक क्षेत्र में, संदेशों की संज्ञा से अभिहित है। उनमें लौकिक प्रेम से सम्बद्ध संदेशों की सी चंचलता, उष्णता एवं भावाकुलता नहीं है, पर अनुभूति की सूक्ष्मता, व्यथा की आर्द्रता एवं कल्पना की रंगीनी का उनमें अभाव नहीं है—इसीलिए उनके संदेश कल्पनामय होते हुए भी हमें रुचिकर एवं व्यथासिक्त अनुभूत होते हैं।

पुनर्मिलन—महादेवी की विरह-वेदना का आरम्भ ही प्रिय से प्रारम्भिक स्वप्न-मिलन से हुआ था, जिसकी विस्तृत चर्चा पीछे की जा चुकी है। उसके अनन्तर तो वे प्रायः विरहानुभूतियों में ही लीन रहती हैं, किन्तु सौभाग्य से कभी-कभी पुनर्मिलन की आशा-प्रतीक्षा एवं तैयारी में भी सलग्न दिखाई पड़ती है। मुस्कराते हुए नभ से उन्हें संकेत मिलता है, शायद आज प्रिय आ जावे ! वस यह छोटा सा संकेत उनके जीवन में कितना बड़ा परिवर्तन उपस्थित कर देता है, यह स्वयं कवयित्री के शब्दों में ही सुनिये :

मुस्काता संकेत भरा नभ

अलि क्या प्रिय आने वाले हैं ?

विद्युत् के चल स्वर्णपाश में बँध हँस देता रोता जलधर ;

अपने मृदु मानस की ज्वाला गीतों से नहलाता सागर ;

दिन निशि की, देती निशि दिन को

कनक-रजत के मधु-प्याले हैं !

वही ससार जो सदा कवयित्री को शोक-सतप्त, करुणा-कवलित एवं रुदन-लीन दिखाई पड़ता था, आज मिलन-आशा के कारण हँसता हुआ, प्यार करता हुआ व उल्लसित दिखाई देने लगता है ! आज बादल आँसू वहाते हुए नहीं अपितु अपनी प्रियसी विद्युत् के

सुनहरे बाहुपाश में बँधकर—उसके आर्लिंगन-सुख में हँसते हुए दिखाई पड़ते हैं ! आज सागर की गर्जन किसी दग्ध हृदय की चीत्कार के रूप में नहीं सुनायी पड़ती है अपितु प्रणय गीतो से उच्छ्वसित सुनायी पड़ता है ; आज रात्रि दिवस से बिछुडती हुई, दिवस रात्रि से वियुक्त होता हुआ दिखाई नहीं पड़ता, अपितु लगता है मानो वे एक-दूसरे को सूर्य-चाँद रूपी सुनहले-रूपहले प्यालो में मधु आसव ढालकर पिला रहे हैं—परस्पर माधुर्य का आदान-प्रदान कर रहे हैं !

अब तक जो सृष्टि निरन्तर आँसू बहाती हुई दृष्टिगोचर होती थी आज वह एकाएक माधुर्य, आनन्द एव उल्लास में डूबी हुई दिखाई देने लगती है ! क्यों ? इसलिए नहीं कि सृष्टि में कोई परिवर्तन हुआ है अपितु इसलिए कि द्रष्टा की अपनी दुनिया बदल गयी है : आज उसके प्रिय आने वाले हैं !

प्रिय आये नहीं है—केवल उनके आने की संभावना मात्र है ; केवल इस संभावना मात्र ने विरहिणी के समस्त बाह्य जीवन को, जीवन-दृष्टि को और दृश्यमान सृष्टि को आमूलचूल परिवर्तित कर दिया है, पर इसके साथ ही उसके आन्तरिक जीवन में जो परिवर्तन हुआ है, वह तो और भी अनूठा है, उसे कवयित्री के शब्दों में ही बताया जा सकता है .

सघन वेदना के तम में सुधि जाती सुख सोने के कण भर ;
सुरधनु नव रचती निश्वासों स्मित का इन भीगे अधरों पर ;
आज आँसुओं के कोषों पर
स्वप्न बने पहरेवाले हैं !

अब कवयित्री की सुधि विरह के गहरे अन्धकार में भी जाती है तो वह सुख के स्वर्णिम कण ही भर कर लाती है ! सदा भीगे रहने वाले ओठों पर अब प्रत्येक श्वास के साथ रंग-विरगी मुस्कराहट ही नये-नये रूपों में फूटती दिखाई पड़ती है ! निरन्तर आँसू बहाने वाले अक्षय-कोषों—नयनों—पर अब मिलन के मधुर सपनों का पहरा लग गया है ! कहाँ आँसू और कहाँ मीठे सपने !

यह मिलन की अनुभूति नहीं है, उस अनुभूति की कल्पना मात्र है क्योंकि यहाँ संभावना मात्र है, यथार्थ नहीं—फिर भी भावनाओं के परिवर्तन को, संभावना-जन्य उल्लास को जिस मधुरता से यहाँ चित्रित एवं व्यजित किया गया है वह अनुभूति की आर्द्रता से परिपूर्ण है ।

मिलन की संभावना या आशा होने पर प्रतीक्षा के क्षण भी अत्यन्त भावात्मक, गंभीर एवं रोमांचक हो उठते हैं :

गयन श्रवणमय, श्रवण नयनमय आज हो रही कंसी उलझन !
रोम-रोम में होता री सखि एक नया उर का सा स्पन्दन !

पुलकों से भर फूल बन गये
जितने प्राणों के छाले हैं !

और जब यह सभावना वास्तविकता में परिणत हो जाती है ; प्रिय का सचमुच आगमन हो जाता है तो उससे आनन्द की जो अनुभूति होती है, उसका तो कहना ही क्या ! कवीर जैसा अक्खड साधक भी मिलन-सुख में विभोर होकर नाचता हुआ गा उठता है :

दूलहिन गावहु मंगलाचारि रे !
हम घर आयेहु राजा राम भरतारि !

जब कवीर जैसे साधक पुरुष भी इस मिलन-सुख के आनन्द को नहीं सँभाल पाते तो नारी-हृदया कवयित्री महादेवी की तो बात ही क्या ! युगों की साधना के अनन्तर, विरहाश्रुओं का सागर लहरा देने के बाद, प्रतीक्षा के दीप जलाकर सौ-सौ रात्रियों को काली कर देने के अनन्तर सौभाग्य से वह क्षण भर के लिए पुनः स्वप्न में आया । और तब लगा मानों सूते आसमान में किसी स्वर्गीय हँसी से एकाएक कोई रंग-विरंगा इन्द्र-धनुष निकल आया हो ; लगा मानो पतझड के पास उसके आँसू पौछने कोई नया वसन्त आया हो या मानो इस क्षणभंगुर जीवन को अपनी गोद में लेने के लिए साक्षात् अनन्त ही उपस्थित हो गया हो :

अश्रु मेरे मांगने जब
नींद में वह पास आया !
स्वप्न सा हँस पास आया !

हो गया दिव की हँसी से
शून्य में सुर - चाप अंकित ;
रश्मि-रोमों में हुआ
निस्पन्द तम भी सिहर पुलकित ;

अनुसरण करता अमा का
चाँदनी का हास आया ।

×

×

×

मांगने पतझार से

हिमविन्दु तब मधुमास आया !

×

×

×

अंक में तब नाश को

लेने अनन्त विकास आया !

यद्यपि यहाँ संयोगानुभूतियों की अजस्र धारा प्रवहमान दृष्टिगोचर नहीं होती, उसकी क्षीण सी आभा ही चोतित हो रही है, फिर भी साकेतिक रूप में कवयित्री ने अपनी इस स्वप्न-मिलन की अनुभूति को बौद्धिक प्रतिमानों एवं कल्पनापूर्ण दृश्यों के माध्यम से व्यक्त अवश्य कर दिया है। स्वप्न-मिलन की प्रथम अनुभूति से तुलना करने पर इसमें स्पष्ट ही भावाकुलता कम एवं भाव-गाभीर्य अधिक दिखाई पड़ेगा। यहाँ मिलन के क्षणों में भी कवयित्री की बौद्धिकता अधिक सजग है या यों कहिए कि यह मिलन बौद्धिकता के स्तर पर अधिक है, हृदय की तरल भावुकता इसमें बहुत कम है।

विरह और मिलन की अन्विति—महादेवी की रहस्यानुभूति की धारा क्रमशः प्रारंभिक मिलन, दीर्घ वियोग, पुनः क्षणिक मिलन के तटवर्त्ती बिन्दुओं को छूती हुई अन्ततः उस स्थल पर पहुँच जाती है, जहाँ मिलन और विरह, संयोग और वियोग—दो भिन्न स्थितियों के चोतक नहीं रह जाते या यों कहिए कि जहाँ संयोग और वियोग दो पृथक् प्रदेशों में विभक्त नहीं रहते। वहाँ संयोग में ही वियोग एवं वियोग में ही संयोग की अनुभूति विद्यमान रहती है। लौकिक प्रेम की दृष्टि से यह स्थिति किञ्चित् अव्यावहारिक, अस्वाभाविक एवं अविश्वसनीय प्रतीत होती है, पर यदि कल्पना-शक्ति पर बल दिया जाय तो इसकी यथार्थता को ग्रहण करना सर्वथा असंभव भी नहीं है। कल्पना कीजिये, एक प्रेमी की प्राण-स्वरूप प्रेयसी उसी के घर में एक ऐसे कमरे में वन्द हो, जहाँ तक पहुँच पाता उसके लिए असंभव हो। वह प्रत्येक क्षण यह तो अनुभव करता है कि उसकी प्रियतमा उसी के पास है; कभी-कभी दूर से उसके उठने-बैठने, चलने-फिरने या हँसने-बोलने की आवाज सुनकर उसके अस्तित्व का भी सुखद बोध प्राप्त कर पाता है पर फिर भी वह पूरी तरह से उससे मिलकर अपने हृदय की प्यास नहीं बुझा पाता। पास होते हुए भी दूर रहने की, मिलते हुए भी न मिल पाने की ऐसी दोहरी स्थिति रहस्यवादी के मन में सदा विद्यमान रहती है, उसका प्रियतम उसके हृदय की ही कोठरी में सदा उपस्थित रहता है, पर फिर भी वह न उससे बोल पाता है और न ही उसे छू पाता है। जो साधक अपनी साधना की उच्च स्थिति पर पहुँच जाता है वह प्रिय के नैकट्य एवं तादात्म्य की इस दशा का अनुभव प्रायः करता है फिर भी उसे न तो पूर्ण मिलन कहा जा सकता है और न ही विरह। इस दोहरी स्थिति का अनुभव कवयित्री महादेवी ने भी किया है जिसकी व्यंजना अनेक गीतों में हुई है :

विरह का युग आज दीखा,
मिलन के लघु पल सरीखा,
दुःख सुख में कौन तीखा,
मैं न जानी औ न सीखा,
मधुर मुझको होगए सब मधुर प्रिय की भावना ले !

विरह और मिलन के इसी सामजस्य भाव के कारण अन्ततः कवयित्री अपनी खोज को ही उपलब्धि, साधन को ही सिद्धि और रुदन को ही सुख समझने लगती है—

खोज ही चिर प्राप्ति का वर,
साधना ही सिद्धि सुन्दर,
रुदन में सुख की कथा है
विरह मिलन की प्रथा है,
शलभ जलकर दीप बन जाता निशा के शेष में !
आँसुओं के देश में !

—दीपशिखा, ९८

इस प्रकार अन्त में महादेवी उस स्थिति को प्राप्त कर लेती है जहाँ आत्मा और परमात्मा की दूरी इतनी कम हो जाती है कि साधिका अपने हृदय में ही परम तत्त्व के अस्तित्व का बोध प्राप्त करने लगती है—द्वैत और अद्वैत में सामजस्य स्थापित हो जाता है :

क्या पूजा क्या अर्चन रे ?
उस असीम का सुन्दर मंदिर मेरा लघुतम जीवन रे !
मेरी श्वासें करती रहतीं नितप्रिय का अभिनंदन रे !
× × ×
धूप बने उडते जाते हैं प्रतिपल मेरे स्पन्दन रे !
प्रिय प्रिय जपते अधर, ताल देता पलकों का नर्तन रे !

अतत. महादेवी इस रहस्य का बोध प्राप्त कर लेती है कि आत्मा को विरह की अग्नि में तपा कर ही इस योग्य बनाया जा सकता है कि वह अलौकिक प्रिय की सत्ता का साक्षात्कार कर सके । वस्तुतः इस जीवन-काल में विरह के अश्रु ही उसके अस्तित्व को और उसके प्रति प्रणय की गंभीरता को प्रमाणित करते हैं तथा उससे स्थायी मिलन शरीर रूपी दीप के बुझ जाने पर ही संभव होगा ; अतः दीपका का अन्तिम रूप से जलकर बुझ जाना ही साधिका का काम्य है , इष्टपूर्ति का साधन है, ऐसी स्थिति में जलन या विरह-वेदना को स्वीकार करना ही होगा , इसीलिए वे कहती हैं :

यह मंदिर का दीप इसे नीरव जलने दो !
× × ×
जब तक लौटे दिन की हलचल !
तब तक यह जागेगा प्रतिपल !

या—

मैं क्यों पूछूं यह विरह-निशा
कितनी बीती क्या शेष रही !

× × ×
उनके हित मिट-मिट कर लिखती,
मैं एक अमिट संदेश रही !

इस जीवन में विरह-वेदना स्थायी है या जीवन भर जलना आवश्यक है—इस तथ्य की पूर्ण स्वीकृति ने ही कवयित्री के मन में एक अपूर्व आत्म-वल, धैर्य एव तोष का संचार कर दिया है। जिस प्रकार एक विद्यार्थी जानता है कि पहले वह परीक्षा उत्तीर्ण करेगा तो फिर उसे प्रमाण-पत्र (सर्टीफिकेट) प्राप्त होगा—इस जानकारी के कारण न तो वह परीक्षा से पूर्व ही प्रमाण-पत्र की प्राप्ति के लिए उतावला होता है और न ही इस बात से चिन्तित होता है कि उसे परीक्षा के बाद भी प्रमाण-पत्र मिलेगा या नहीं। वस्तुतः उसका ध्यान इस चिन्ता से मुक्त होकर परीक्षा की तैयारी में ही केन्द्रित हो जाता है। यही स्थिति महादेवी की है—प्रारंभ में कदाचित् वे यह समझती थी कि इसी जीवन में प्रभु से मिलन हो जायगा पर अब उन्हें यह बोध हो गया है कि उनसे स्थायी मिलन के लिए उससे पूर्व विरह की घाटी को, जीवन की सीमाओं को पार करना पड़ेगा। इसी बोध ने एक ओर उनकी आन्तरिक हलचल को संयमित एव शान्त कर दिया है तो दूसरी ओर वे बाह्य रूप में अधिक आशावान, अधिक सहिष्णु एव अधिक तुष्ट दिखाई पड़ती है। उनकी 'दीपशिखा' का अंतिम गीत इसी तोषपूर्ण भावोल्लास को व्यक्त करता है :

अलि मैं कण-कण को जान चली
सबका क्रन्दन पहचान चली !

× × ×
आँसू के सब रंग जान चली !
दुःख को कर सुख-आख्यान चली !

× × ×
क्षण-क्षण का जीवन जान चली !
मिटने को कर निर्माण चली !

दुःख वेदना, आँसू—ये सब तो जीवन के नित्य लक्षण हैं। यदि कवयित्री आध्यात्मिक प्रेम की ओर अग्रसर न होती या सांसारिक भोगों में लीन होती तो भी अन्त में उसे किसी न किसी रूप में दुःख को स्वीकार करना ही पड़ता ! पर उन्होंने अपने आँसुओं को एक व्यापक एव उदात्त क्षेत्र में नियोजित करके विश्व की विराट

चेतना और उसकी व्यापकता को अनुभूत कर लिया। जीवन मिटने के लिये था, वे भी मिट जायेंगी, पर उन्होंने अपनी आध्यात्मिक चेतना को जगाकर एक प्रकार से भावी जीवन का निर्माण कर लिया। साधिका के लिए यह कम सतोप की बात नहीं है।

अस्तु, जैसा कि महादेवी ने स्वयं लिखा है—“नीहार के रचना-काल में मेरी अनुभूतियों में वैसी ही कुतूहलमिश्रित वेदना उमड़ आती थी जैसी बालक के मन में दूर दिखाई देनेवाली अप्राप्य सुनहली उपा और स्पर्श से दूर सजल मेघ के प्रथम दर्शन से उत्पन्न हो जाती है। ‘रश्मि’ को उस समय आकार मिला जब मुझे अनुभूति से अधिक उसका चिन्तन प्रिय था। परन्तु ‘नीरजा’ और ‘सांध्यगीत’ मेरी उस मानसिक स्थिति को व्यक्त कर सकेंगे जिसमें अनायास ही मेरा हृदय सुख-दुःख में सामंजस्य अनुभव करने लगा। पहले बाहर खिलने वाले फूल को देखकर मेरे रोम-रोम में ऐसा पुलक दौड़ जाता था मानो वह मेरे ही हृदय में खिला हो; परन्तु उसके अपने से भिन्न प्रत्यक्ष अनुभव में एक अव्यक्त वेदना भी थी। फिर वह सुख-दुःख मिश्रित अनुभूति ही चिन्तन का विषय बनने लगी और अब अन्त में मेरे मन ने न जाने कैसे उस बाहर-भीतर में एक सामञ्जस्य सा ढूँढ़ लिया है जिसने सुख-दुःख को इस प्रकार बुन दिया है कि एक प्रत्यक्ष अनुभव के साथ दूसरे का अप्रत्यक्ष आभास मिलता रहता है।”—‘दीपशिखा’ के रचना-काल के अन्त तक उनके हृदय में एक ऐसा सामंजस्य स्थापित हो गया है जिसमें सुख और दुःख, मिलन और विरह; अद्वैत और द्वैत तथा आत्मा और परमात्मा समन्वित रूप में ही दिखाई देते हैं। जिस प्रकार पारखी स्वर्णकार कनक से निर्मित कंगन, कुण्डल, वलय आदि भिन्न-भिन्न आभूषणों में उनके रूपगत पार्थक्य को देखता हुआ भी उनकी आन्तरिक या तात्त्विक एकता को कभी नहीं भूलता, वह उनके बाह्य द्वैत एवं आन्तरिक अद्वैत को एक साथ हृदयगम करता रहता है, उसी प्रकार आध्यात्मिक जगत् का भी पहुँचा हुआ साधक अन्त में उसी अनुभूति से आप्लावित हो जाता है, जहाँ जीवन और जगत्, व्यष्टि और समष्टि, आत्मा और परमात्मा में भेद-अभेद का साक्षात्कार होने लगता है। अतः महादेवी भी एक अंश में इसी भेदा-भेद के बोध को प्राप्त करने में सफल हुई हैं—ऐसा हम स्वीकार कर सकते हैं। ‘एक अंश’ की बात हमने इसलिए कही है कि इस बोध को पूर्ण रूप में तो शायद ही कोई प्राणी प्राप्त कर सके, दूसरे महादेवी अवस्था के विकास के साथ-साथ अधिक बौद्धिक होती गयी हैं—उनकी चेतना भावना से चिन्तन की ओर तथा पद्य से गद्य की ओर अग्रसर हुई है—अतः हम यही अनुमान कर सकते हैं कि यह बोध उन्हें बुद्धि के स्तर पर ही अधिक प्राप्त हुआ है, हृदय की अनुभूति उन्हें अपेक्षाकृत कम प्राप्त हुई है। यदि यह हृदय की रागात्मकता पर ही आधारित होता तो उनके रहस्यवादी स्वर ‘दीपशिखा’ की रचना के अनन्तर मौन एवं अप्रकाशित नहीं हो जाते। अतः संक्षेप में ‘नीहार’ की रहस्यवादिनी कवयित्री ‘दीपशिखा’ तक पहुँचते-पहुँचते प्रौढ़ चिन्तक, प्रबुद्ध

अद्वैत दर्शिनी एव शान्त साधिका में परिणत हो गयी है ; अनुभूति की चंचलता, व्यथा की आर्द्रता एव रुदन का घोष अब उसमें कदाचित् बहुत कम शेष है । यह स्थिति उनके काव्यत्व के लिए भले ही अनुकूल न हो किन्तु उनके व्यक्तित्व के लिए, उसे आत्मिक शान्ति, उदात्त साहस, अडिग निष्ठा एव अद्भुत शक्ति प्रदान करने की दृष्टि से तो निश्चित ही उनकी महान् उपलब्धि है । विराट् चेतना के जागरण एव विस्तार से उन्हें जैसा उत्साह, साहस, धैर्य एव बल प्राप्त हुआ है, वह किसी महान् साधक एव तपस्वी को ही सुलभ है , उसी की अनुगूँज इन चुनौतीपूर्ण शब्दों में सुनाई पड़ती है :

पंथ होने दो अपरिचित
प्राण रहने दो अकेला ?
और होंगे चरण हारे
.....

दूसरी होगी कहानी
शून्य में जिसके मिटे स्वर, धूलि में खोई निशानी ;
आज जिस पर प्रलय विस्मित,
मैं लगाती चल रही नित
मोतियों की हाट औ' चिनगारियों का एक मेला ;

अस्तु, आज के युग में बौद्धिकता एव भावना के स्तर पर कोई भी रहस्यवादी साधक जिस चरम बिन्दु तक पहुँच सकता है, वहाँ तक कवयित्री महादेवी भी पहुँची है—ऐसा, कम से कम अब तक रचित आधुनिक काव्य के आधार पर हम निःसकोच कह सकते हैं ।

● महादेवी और पूर्ववर्ती रहस्यवादी कवि—हिन्दी के रहस्यवादी कवियों में से महादेवी की तुलना सर्व प्रथम महान् साधक कवीर से की जा सकती है । कवीर एव महादेवी—दोनों ही भारतीय रहस्य परंपरा के श्रेष्ठ प्रतिनिधि हैं । दोनों की ही-मानसिक पृष्ठभूमि का निर्माण एव अद्वैतभावना का विकास भारतीय वेदान्त के आधार पर हुआ तथा दोनों ने ही अपने आराध्य को प्रियतम या पति के रूप में स्वीकार किया । विरह और मिलन की अनुभूतियाँ भी दोनों में न्यूनाधिक मात्रा में उपलब्ध हैं, फिर भी दोनों के रहस्यवादी काव्य के मूल स्वर, बौद्धिक स्तर एव भावानुभव की गभीरता में एकरूपता नहीं मिलती । जहाँ कवीर में विरह और मिलन—दोनों की ही अनुभूतियाँ एक ऐसे प्रवल बेंग से प्रवाहित होती हैं कि वे लौकिकता एव बौद्धिकता के तटों का उल्लंघन करती हुई चारों ओर फैल जाती हैं , उनके हृदय की बाढ़ में सामान्य व्यक्ति भी कुछ क्षणों के लिए बह जाता है, निमज्जित हो जाता है जब कि महादेवी में रहस्यानुभूति क्रमशः उद्वेलित होती हुई, धीरे, शान्त एव संयमित गति से

अपने लक्ष्य की ओर अग्रसर होती है और अन्त में वह बौद्धिकता के महासागर में जाकर लीन हो जाती है। कवीर की रहस्यानुभूति विस्फोट के रूप में व्यक्त होती है, इसीलिए उसमें गर्जन-तर्जन अधिक है जबकि महादेवी में वह मन्द-मन्द आँच की भाँति कभी सुलगती हुई और कभी बुझती हुई धीरे-धीरे शान्त हो जाती है; दूसरे शब्दों में, कवीर में भावावेग अधिक है जबकि महादेवी में सयमित भावना का क्रमिक विकास है।

निश्चित ही आध्यात्मिकता का आधार, साधना का बल एवं अनुभूति की गम्भीरता महादेवी की अपेक्षा कवीर में अधिक स्पष्ट, अधिक सशक्त एवं अधिक मुखर है। साधक के रूप में कवीर अधिक ऊँचाई तक पहुँचते हैं और इसका मूल कारण यह है कि रहस्य-साधना उनके समस्त जीवत पर छापी हुई है, महादेवी की भाँति रात्रि के कुछ खाली क्षणों का आत्म-निवेदन मात्र नहीं है—फिर भी कवि के रूप में महादेवी ने अपनी कल्पना-शक्ति के रंग से अपनी रहस्यानुभूति को जैसा सौन्दर्य प्रदान किया है वह कवीर में दृष्टिगोचर नहीं होता। सचारी भावों का जैसा वैविध्य, अनुभावों की जैसी अनेकरूपता एवं अभिव्यक्ति की जैसी चित्रमयता महादेवी में है, वह कवीर में सम्भव नहीं।

इसके अतिरिक्त महादेवी में साधिका के व्यक्तित्व की भी विशिष्ट प्रवृत्तियाँ, प्रेयसी के भावों का उतार-चढ़ाव, उसकी विश्वव्यापी चेतना, सम्प्रदाय-निरपेक्ष दृष्टि, प्रकृति का मानवीकृत रूप, सृष्टि के सुख-दुःख का बोध, जगत् के प्रति करुण दृष्टि—आदि विशेषताएँ भी हैं जो कि उनकी काव्यानुभूति को एक व्यापक फलक एवं उच्च आधार प्रदान कर देती हैं। कवीर में—कम से कम उनके रहस्यानुभूति सम्बन्धी पदों में—मात्र उनकी आत्मा की व्यथा है, पुकार है या फिर मिलन का उल्लास है। निश्चित ही इस दृष्टि से उनकी काव्य-परिधि सकीर्ण और सीमित है, यह दूसरी बात है कि इससे उनकी भावात्मकता को अधिक एकाग्रता एवं गम्भीरता प्राप्त हुई। अवश्य ही इससे उनकी अनुभूतियाँ अधिक तीव्र हो गयी हैं—रूप-वैविध्य एवं विषय-विस्तार उनमें नहीं आ पाया।

वस्तुतः कवीर और महादेवी के इस अन्तर को समझने के लिए दोनों के युगों और परिस्थितियों के अन्तर को भी ध्यान में रखना चाहिए। कवीर का बोध मध्य-कालीन युग का था जिसमें ईश्वर के अस्तित्व, परमात्मा की सत्ता और यहाँ तक की अवतारवाद पर भी सन्देह नहीं किया जाता था, दूसरे, वह युग आध्यात्मिक साधना के लिए अनुकूल भी था। इसीलिए कवीर अधिक स्पष्टता एवं तीव्रता से अपनी बात कह पाते हैं। पर साथ ही कवीर पुरुष होते हुए नारी वेष में अवतरित होते हैं, निरक्षर होते हुए भी अनुभूतियों को शब्द-रूप देने का प्रयास करते हैं, शिक्षा और अध्ययन

की पूर्ति केवल प्रतिभा के बल पर करते हैं—ये तथ्य उनके काव्य-पक्ष के प्रतिकूल पड़ते हैं, इसीलिए काव्यत्व की दृष्टि से महादेवी आगे बढ़ गयी हैं। साथ ही आधुनिक युग की प्रौढ़ बौद्धिकता एवं छायावादी कल्पना की रंगीनी ने भी महादेवी के काव्य को अपेक्षाकृत अधिक औदात्य एवं आकर्षण प्रदान करने में योग दिया है।

पद्मावत के रचयिता जायसी को रहस्यवादी मानकर उनसे भी महादेवी की तुलना की जाती है; पर हमारे विचार में 'पद्मावत' में केवल अद्वैतवाद है; जिस प्रेम और विरह का चित्रण उसमें हुआ है उसका सम्बन्ध पद्मावती और नागमती से है—जायसी से नहीं। इस सम्बन्ध में अन्यत्र हम विस्तार से स्पष्ट कर चुके हैं कि पद्मावत को रहस्यवादी काव्य मानना उचित नहीं। इसी प्रकार मीराँ भी रहस्यवादिनी न होकर भक्त-महिला थी, अतः उनकी भी महादेवी से तुलना करना अनावश्यक है।

आधुनिक कवियों में प्रसाद, पन्त और निराला में रहस्यवाद प्रायः लौकिक प्रेम, प्रकृति-प्रेम एवं विश्व-प्रेम का आवरण बनकर आया है। प्रसाद ने जिस 'प्रेम पथिक' को पहले लौकिक प्रेम से युक्त बनाया था उसी को अगले संस्करण में दिव्य प्रेम का स्पर्श दे डाला, पन्त रहस्यवादी से प्रगतिवादी बन गये और निराला भी अपनी आस्था को अक्षुण्ण नहीं रख पाये—अतः इन कवियों की परिवर्तनशील अस्थायी रहस्योन्मुख प्रवृत्तियों से महादेवी की अविच्छिन्न रहस्यानुभूति से क्या तुलना !

अस्तु, आधुनिक युग के हिन्दी के कवियों में रहस्यानुभूति की यथार्थता, व्यापकता एवं गम्भीरता तथा उसकी अभिव्यक्ति की कलात्मकता की दृष्टि से महादेवी अनुपम एवं अतुल्य हैं। यह आलंकारिक कथन नहीं अपितु भलीभाँति सोच-समझ कर, दिया गया निर्णय है—ऐसा हम निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं।

महादेवी के काव्य में वेदना, करुणा और दुःख

“दुःख मेरे निकट जीवन का ऐसा काव्य है जो सारे संसार को एक सूत्र में बाँध रखने की क्षमता रखता है। ... मुझे दुःख के दोनों ही रूप प्रिय हैं—एक वह जो मनुष्य के संवेदनाशील हृदय को सारे संसार से एक अविच्छिन्न बन्धन में बाँध देता है और दूसरा वह जो काल और सीमा के बन्धन में पड़े हुए असीम चेतन का क्रन्दन है।”

—महादेवी

महादेवी के काव्य में वेदना, करुणा और दुःख की भी अभिव्यक्ति अत्यन्त सघन रूप में हुई है जिसे आलोचको ने ‘वेदना भाव,’ ‘करुण भाव’ या ‘दुःखवाद की सज्ञा दी है। यद्यपि ये तीनों प्रवृत्तियाँ कवयित्री के भावात्मक जीवन के भिन्न-भिन्न पक्षों एवं स्रोतों से सम्बद्ध हैं किन्तु अनेक आलोचको ने इन्हें एक ही मानकर मिश्रित रूप में ही इनकी विवेचना की है जिससे वे किसी स्पष्ट एवं निश्चिन्त निष्कर्ष तक नहीं पहुँच पाये। महादेवी की वेदना और शोकानुभूति पर विभिन्न आलोचको द्वारा उपहास, व्यंग्य एवं आक्षेपों की भी वौछार हुई है, जिसका मूल कारण इन प्रवृत्तियों को भली-भाँति न समझ पाना है। स्थूल दृष्टि से ये तीनों प्रवृत्तियाँ एक जैसी ही दृष्टिगोचर होती हैं किन्तु सूक्ष्म दृष्टि से विचार करने पर ज्ञात होगा कि इन तीनों के न केवल स्वरूप में अपितु आलम्बन में भी गहरा अन्तर है। ‘वेदना’ का प्रयोग महादेवी ने प्रायः ‘प्रणय-वेदना’ के अर्थ में किया है जबकि करुणा संसार के दुःख से प्रेरित है। दुःख का सम्बन्ध संसार के दूसरे लोगों से न होकर स्वयं से है जिसे सुख एवं भोग के अभाव या त्याग का सूचक मानना चाहिए। इस प्रकार उनकी वेदना (प्रणय-वेदना) का आलम्बन अलौकिक प्रियतम है, करुणा का दुःखी संसार और दुःख का निजी जीवन या व्यक्तिगत जीवन है। वेदना उन्हें सदा मधुर या प्रिय है, करुणा से उनका हृदय सदा

उद्दीप्त रहता है और दुःख को वे जानबूझ कर अपनाये हुए हैं। इस प्रकार ये तीनों भाव क्रमशः प्रणय, सहानुभूति एवं विरक्ति के विकसित रूप हैं जो उनके काव्य में समानान्तर रूप में प्रवाहित होते हैं। यद्यपि काव्यशास्त्रीय दृष्टि से ये क्रमशः आध्यात्मिक प्रणय (उज्ज्वल रस), करुण रस, एवं निर्वेद या शान्त रस के पोषक हैं पर साथ ही परस्पर अविरोधी भी हैं। उनका उदात्त प्रणय उनके हृदय में उस व्यापक सहानुभूति का संचार करता है जो उन्हें कण-कण के प्रति करुण बना देती है तो दूसरी ओर ये दोनों भावनाएँ ही उन्हें व्यक्तिगत जीवन में सांसारिक सुखों के प्रति विरक्त, उदासीन एवं त्यागमयी बनाती हैं। अस्तु, उनकी प्रणय वेदना, करुण भावना एवं निर्वेद भावना के आलम्बन-क्षेत्रों की भिन्नता के होते हुए भी वे परस्पर साधक एवं पूरक हैं फिर भी पारस्परिक साम्य एवं अन्तर की इन सीमा-रेखाओं को ध्यान में रखकर ही इनका विवेचन करना उचित होगा, अन्यथा हम भी पूर्ववर्ती आलोचकों के प्रयासों की ही पुनरावृत्ति करते हुए उसी स्थिति में पहुँच जायेंगे जहाँ वे पहुँचे हैं। अतः आगे क्रमशः अलग-अलग खंडों में इनका विवेचन-विश्लेषण प्रस्तुत किया जाता है।

(क) महादेवी का वेदना-भाव (प्रणय-वेदना)

● 'वेदना' अर्थ—जैसा कि प्रारंभ में बताया गया है, महादेवी ने प्रायः 'वेदना' या 'पीड़ा' को प्रणय के अर्थ में प्रयुक्त किया है, इसका प्रमाण यह है कि उन्होंने इसके साथ प्रायः 'मधुमय' 'मधुर' जैसे विशेषणों का प्रयोग किया है ; यथा

- (क) गयी वह अधरों की मुस्कान
मुझे मधुमय पीड़ा में बोर !
- (ख) मेरी मधुमय पीड़ा को कोई पर ढूँढ़ न पाये !
- (ग) चाहता है यह पागल प्यार
× × ×
वेदना मधु-मदिरा की धार !

सामान्य वेदना या पीड़ा मधुर या मधुमय नहीं होती अपितु कटु एवं कष्टपूर्ण होती है, पर प्रणय एक ऐसी भावानुभूति है जिसमें वेदना के साथ माधुर्य की या विषाद के साथ आह्लाद की भी अनुभूति बराबर रहती है। इसीलिए महादेवी से पूर्व और भी अनेक कवियों ने प्रेम को दुःख-सुख मय माना है। महाकवि घनानन्द इसे 'दुहेली दसा' (दोहरी दशा) बताते हुए कहते हैं :

निपट कठोर ये हो ऐँचत न आप-और
लाडिले सुजान सों दुहेलीदसा को कहै !

आधुनिक कवि प्रसाद भी प्रेम को एक ही साथ विष और और अमृत मानते हुए इसके उभयपक्षी स्वरूप का परिचय देते हैं

तेरा प्रेम हलाहल प्यारे, अब तो सुख से पीते हैं ।

विरह सुधा से बचे हुए हैं, मरने को हम जीते है ! —झरना

उर्दू के कवियों ने भी इसे मीठी आग या मोठा दर्द बताते हुए इसके परस्पर-विरोधी रूपों का चित्रण किया है

शायद इसी का नाम मुहब्बत है शेफता,
एक आग-सी है दिल में हमारे लगी हुई !

—गालिव

यही बात अंग्रेजी के एक कवि ने स्वीकार की है

What concentrated joy or woe !

In blessed or blighted Love !

अस्तु, प्रणय में पीड़ा और माधुर्य का संयोग होना एक परम्परा-सिद्ध बात है फिर भी अनेक आलोचकों ने कवयित्री के 'पीड़ा' शब्द को सामान्य अर्थ में ग्रहण करते हुए उन पर अनुचित आक्षेप आरोपित किये हैं। श्री जैनेन्द्रजी ने तो उनके प्रेम की वस्तुविकृता पर भी सदेह करते हुए एक स्थान पर लिखा है—“घायल घाव नहीं चाहता है, मालूम होता है उनकी गति घायल की है ही नहीं।” स्पष्ट ही यहाँ 'वेदना' या 'पीड़ा' का अर्थ प्रणय के स्थान पर दुःख या घाव ले लिया गया है। इसी प्रकार श्री विश्वम्भर मानव ने भी लिखा है—“महादेवीजी की पीड़ा भावना पर एक आक्षेप किया जा सकता है, कितना ही बड़ा साधक हो उसकी अंतिम अभिलाषा होती है, साध्य से एकाकार होने की। उस दशा में पीड़ा शान्त हो जानी चाहिए।” पर पथ पार कर लेने पर भी काँटों को कलेजे से चिपटाये रखने की, पीड़ा के पत्ते को न छोड़ने की हठ कैसी है ?” कहना न होगा कि यदि 'मानव' जी पीड़ा का अर्थ सामान्य दुःख न लेकर प्रणय लेते तो उन्हें इन सब शकाओं का सामना नहीं करना पड़ता। प्रेमी या प्रेमिका प्रिय-प्राप्ति के अनन्तर भी विरह-दुःख से तो मुक्ति पा जाते हैं पर प्रणय से मुक्ति फिर भी नहीं चाहते। यहाँ तक कि वे न केवल अपने में अपितु प्रियतम में भी प्रणय की धारा अक्षुण्ण रूप में देखते-खोजते रहते हैं।

पर शेष नहीं होगी यह मेरे प्राणों की क्रीड़ा ।

तुमको पीड़ा में ढूँढ़ा तुम में ढूँढ़गी पीड़ा ।

प्रियतम में भी पीड़ा या प्रणय खोजना किसी भी प्रणयिनी के लिए स्वाभाविक है पर यहाँ भी 'मानव' जी शकाग्रस्त हो गये हैं। वे पुनः 'पीड़ा' का अर्थ दर्द ही लेते

हुए, कवयित्री की उक्तियों का स्पष्टीकरण करते हैं—“अन्तिम पीड़ा शब्द का अर्थ है, ‘पीड़ा मय हृदय ।’ जिसके लिए इतनी पीड़ा सही है, उस निष्ठुर के हृदय में भी कभी दर्द उठता है या नहीं यह जानने की कामना भी अत्यन्त स्वाभाविक है । पर लक्ष्य ‘तुम’ ही है पीड़ा नहीं ।” यहाँ व्याख्याता महोदय ने भावार्थ स्पष्ट करते-करते मूल भाव को ही बदल दिया है । कवयित्री के लिए ‘तुम’ गौण है, ‘पीड़ा’ प्रमुख—जबकि मानवजी ‘पीड़ा’ को गौण और ‘तुम’ को प्रमुख बना देते हैं ।

अस्तु, हमारे विचार में महादेवी के काव्य को समझने के लिए इस तथ्य को बराबर ध्यान में रखा जाना चाहिए कि जहाँ भी उन्होंने प्रियतम के प्रसंग में पीड़ा या वेदना का प्रयोग किया है वहाँ उसे प्रणय का पर्यायवाची मान लिया जाय । हो सकता है, इसके एक-दो अपवाद भी बहुत खोजने पर मिल जायें, पर सामान्यतः यह उनके प्रणय-काव्य को समझने की कुंजी है । उपर्युक्त सभी शिकाएँ और आक्षेप उस स्थिति में निराधार और अनावश्यक सिद्ध हो जाते हैं ।

● वेदना या प्रणय का उद्भव—महादेवी के जीवन में इस वेदना का प्रवेश या उन्मेष किस प्रकार हुआ—इसका स्पष्टीकरण उन्होंने अपने काव्य में बार-बार किया है । उस समय कवयित्री एक मुग्धा बाला थी, उसके लाज के बोल भी अभी तक खुले नहीं थे कि किसी की चितवन से आहत होकर वह सदा के लिए पीड़ा या प्रणय के बन्धन में बंध गई :

इन ललचाई पलकों पर, पहरा जब था वीड़ा का ।

साम्राज्य मुझे दे डाला, उस चितवन ने पीड़ा का ।

कुछ स्थलों पर कवयित्री ‘चितवन’ के स्थान पर उस अदृश्य की मुस्कराहट से वशीभूत होने की बात भी कहती है :

बिछाती थी सपनों के जाल तुम्हारी वह करुणा की कोर,

गई वह अधरों की मुस्कान मुझे मधुमय पीड़ा में बोर ।

यह घटना बहुत पुरानी है । तब से न जाने कितने युग बीत गये :

गये तबसे कितने युग बीत, हुए कितने दीपक निर्वाण ।

महादेवीजी ने अपनी किशोरावस्था के दिनों में ही इस प्रणय-वेदना का राग अलापना आरम्भ कर दिया था, अतः इस घटना को बहुत पुरानी बताना ठीक ही है ।

● आलम्बन—महादेवीजी ने अपनी प्रणय-वेदना के आलम्बन का वर्णन सांकेतिक रूप में अनेक स्थानों पर किया है । अपनी प्रथम भेंट का चित्रण करते हुए वे लिखती हैं :

झटक जाता था पागल वात, धूलि में तुहिन कणों के हार ।
सिखाने जीवन का संगीत, तभी तुम आए थे इस पार ॥

उनकी संगीतज्ञता का परिचय अन्य गीतो मे भी मिलता है :

मूक प्रणय से, मधुर व्यथा से, स्वप्न लोक के से आह्वान ।
वे आए चुपचाप सुनाने, तब मधुमय मुरली की तान ॥

या—

अलक्षित आ किसने चुपचाप सुना अपनी सम्मोहन तान ।
दिखा कर माया का साम्राज्य बना डाला इसको अज्ञान ॥

‘मुरली की तान’ का बार-बार उल्लेख हमे वाँसुरी बजाकर गोपियों को मोहित कर लेने वाले कृष्ण-कन्हैया की याद दिला देता है । यद्यपि महादेवी के आराध्य सगुण कृष्ण नहीं है, किन्तु फिर भी उनके अवचेतन मन पर उनके कुछ संस्कार अवश्य विद्यमान है ।

अपने इस निर्गुण निराकार प्रियतम की अस्पष्ट-सी झलक कवयित्री प्रकृति के रूप-वैभव मे देखती हैं .

मेघों में विद्युत् सी छवि उनकी बन कर मिट जाती ।
आँखों की चित्रपटी में जिसमें मैं आँक न पाऊँ ॥

कई बार यह निर्गुण ब्रह्म आत्मा के साथ आँख-मिचौनी खेलता हुआ भी दृष्टि-गोचर होता है ।

मैं फूलों में रोती, वे बालारुण में मुस्काते ।
मे पथ में बिछ जाती हूँ वे सौरभ में उड़ जाते ॥

कहने का तात्पर्य यह है कि कवयित्री अपने अलौकिक प्रियतम की प्रतिछवि प्रकृति के सौन्दर्य मे देखती है । उन्हें विद्युत् मे उनकी छवि, शशि-किरणो मे उनकी आभा, सागर की तरंगो मे उनका श्वासोच्छ्वास और तारको मे उनकी अपलक चितवन का आभास मिलता है ।

● वेदना भाव का उद्दीपन : प्रकृति—लौकिक शृंगार के क्षेत्र मे प्रकृति के उद्दीपक प्रभाव की चर्चा कवियों और आचार्यों द्वारा बराबर होती रही है । महादेवी के लौकिक प्रेम मे भी प्रकृति के विभिन्न अवयवो का प्रभाव स्पष्ट रूप मे दृष्टिगोचर होता है । छायावादी कवियों की दृष्टि मे तो प्रकृति सजीव मानवी रूप मे गोचर होती है, अतः उन्हें उसमें अपनी ही भावनाओ का प्रतिरूप दिखाई दे तो स्वाभाविक ही है ।

महादेवीजी भी प्रकृति के क्रिया-कलापो में अपने प्रणय के स्वप्नों का साक्षात्कार करती है .

जिस दिन नीरव तारों से, बोली किरणों की अलकें,
सो जाओ अलसाई हैं, सुकुमार तुम्हारी पलकें ।

कवयित्री अपनी ही मन-स्थिति के अनुकूल प्रकृति के भी कण-कण में करुणा, वेदना और आंसुओं का दर्शन करती हैं .

झूम झूम कर मतवाली सी पिये वेदनाओं का प्याला,
प्राणों में रुंधी निश्वासें आतीं ले मेघों की माला,
उसके रह रह कर रोने में,
मिलकर विद्युत् के खोने में ॥

धीरे से सूने आंगन में फैला जब जाती हैं रातें ।
भर-भर कर ठण्डी सांसों में मोती से आंसू की पातें ।
उनकी सहाराई कम्पन में किरणों के प्यासे चुम्बन में ।

किन्तु विद्युत् और मेघों की यही लीला मिलनाकांक्षाओं की वेला में हर्ष, उल्लास और माधुर्य से विलसित दृष्टिगोचर होती है । कवयित्री के जीवन में आशा और उल्लास का संचार होता है तो उसे मेघ मुस्काते हुए, जलधर हँसते हुए और विद्युत् प्रणय की सुनहरी पाश के सदृश प्रतीत होती है :

मुस्काता संकेत भरा नभ
अलि क्या प्रिय आने वाले हैं !
विद्युत् के चल स्वर्ण-पाश में बँध हँस देता रोता जलधर ।
अपने मृदु मानस की ज्वाला, गीतों से नहलाता सागर ।
दिन निशि को, देती निशि दिन को ।
कनक रजत के मधु-प्याले हैं ॥

वस्तुतः प्रकृति के उद्दीपन रूप की व्यंजना महादेवी ने सफलतापूर्वक की है ।

● प्रेयसी के अनुभाव—यद्यपि महादेवीजी ने अपनी वेदनानुभूतियों की व्यंजना अत्यन्त सूक्ष्म रूप में की है, किन्तु फिर भी उनके काव्य में विभिन्न शारीरिक, मानसिक एवं सात्विक अनुभावों का चित्रण यत्र-तत्र उपलब्ध होता है । देखिए

अलि कैसे आपको पाऊँ ।
वे आंसू बन कर मेरे, इस कारण दुल दुल जाते ।
इन पलकों के बंधन में मैं बाँध बाँध पछताऊँ ।

वे चुपके से मानस में आ छिपते उच्छ्वासों बन ।
जिसमें उनकी साँसों को देखूँ पर रोक न पाऊँ ॥

किन्तु जैसा कि स्वयं कवयित्री ने लिखा है वे, अपने 'अनुभावों' को व्यक्त नहीं होने देती—'मेरी आँखें सोती हैं, इन ओठों की चोटों में'—फिर भी उनके आँसुओं की चर्चा उनके काव्य में प्रायः मिलती है ; जैसे .

पुलक पुलक उर, सिहर सिहर तन
आज नयन आते क्यों भर भर !

● संचारी भाव एवं भावदशाएँ—महादेवी के वेदना-भाव या प्रणय में विभिन्न मानसिक अवस्थाओं, भावदशाओं एवं संचारी भावों का भी निरूपण विस्तार से हुआ जिनकी विस्तृत चर्चा उनकी रहस्यानुभूति के प्रसंग में की जा चुकी है , यहाँ संक्षेप में कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं .

गर्व— उनसे कैसे छोटा है, मेरा यह भिक्षुक जीवन ।
 उनमें अनन्त करुणा है, इसमें असीम सुनापन ॥

निर्वेद— चिन्ता क्या है हे निर्मम बुद्ध जाये दीपक मेरा ।
 हो जायेगा तेरा ही पीड़ा का राज्य अंधेरा ॥

दैन्य— सिन्धु को क्या परिचय दे देव ! बिगड़ते बनते बीच विलास ।
 क्षुद्र हैं मेरे बुदबुद प्राण तुम्हीं में सृष्टि तुम्हीं में नाश ॥

इसी प्रकार प्रेम की विभिन्न भाव-दशाओं—मिलनाकांक्षा, प्रतीक्षा, अभिसार मिलन, विरह आदि का निरूपण भी उनके काव्य में हुआ है । उनको प्राप्त करने की आकांक्षा—“अलि कैसे उनको पाऊँ ।” में व्यक्त हुई, तो मिलन के मधुर स्वप्नों की कल्पना करती हुई वे कहती हैं .

जब असीम से हो जायेगा, मेरी लघु सीमा का खेल ।
देखोगे तुम देव, अमरता खेलेगी मिटने का खेल ॥

मिलन की आशा से उनके हृदय और मन की क्या दशा हो जाती है—देखिये :

पुलक पुलक उर, सिहर सिहर तन
आज नयन आते क्यों भर भर
× × ×
तुम विद्युत् बन, आओ पाहुन ।
मेरी पलकों में पग धर धर ॥

महादेवी अपने कई गीतों में मिलन की तैयारी करती हुई दिखाई पड़ती हैं, जैसे :

हे नभ की दीपावलियां, तुम पल भर को बुझ जाना ।
मेरे प्रियतम को भाता है, तम के पर्दे में आना ॥

किन्तु अन्त में वह आता है या नहीं इसका स्पष्ट उल्लेख उनके काव्य में नहीं मिलता । संभवतः उस अलौकिक प्रियतम से जीवन में मिलना संभव भी नहीं । आत्मा शरीर से मुक्त होकर ही परमात्मा का साक्षात्कार कर सकती है, किन्तु उस स्थिति में दोनों का द्वैत भाव नष्ट हो जायगा और द्वैत नष्ट होते ही प्रेम का आधार समाप्त हो जायगा । इसलिए महादेवी इस प्रेम-शून्य मिलन की अपेक्षा प्रेम-युक्त विरह को ही स्वीकार किये हुए है :

मिलन का मत नाम ले,
विरह में मैं चिर हूँ ।

● रसानुभूति—उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि महादेवी ने 'वेदना' का प्रयोग 'प्रणय-वेदना' के अर्थ में करते हुए निजी अनुभूतियों की व्यंजना की है । उनके काव्य में प्रणय की विभिन्न भाव दशाओं का निरूपण अत्यन्त भावात्मक रूप में हुआ है फिर भी उसे शृंगार रस का काव्य नहीं कहा जा सकता । जैसा कि अन्यत्र स्पष्ट किया जा चुका है, उनके काव्य की मूल भावना रहस्यपरक है, शृंगार-परक नहीं, शृंगार का आरोपण उसमें अप्रस्तुत रूप में ही हुआ है । इसीलिए शृंगार रस की आधारभूत प्रवृत्तियाँ—यौन भावना, शारीरिकता, मासलता का उसमें सर्वथा अभाव है । हाँ, विरहानुभूति से सम्बन्धित विभिन्न प्रवृत्तियाँ जो कि प्रेम के लौकिक एवं अलौकिक—दोनों रूपों से सम्बद्ध हैं, उनमें भी उपलब्ध होंगी । प्रेम के इन दोनों रूपों का सामान्य तत्त्व मुख्यतः एक ही है—वेदना भाव ; उसकी अभिव्यक्ति निश्चित ही उनके काव्य में सफलतापूर्वक हुई है । शृंगार रस में से शारीरिकता, कामुकता एवं संयोग को निकाल देने पर शुद्ध भाव के रूप में जो कुछ अवशिष्ट रह जाता है वह सूक्ष्मरूप में महादेवी का वेदना भाव या प्रणय भाव है ; इसमें कोई सदेह नहीं ।

(ख) महादेवी का करुण भाव

'करुण भाव' से हमारा आशय करुणा की भावना या सहानुभूति और सवेदना की भावात्मकता अनुभूति से है । जैसा कि महादेवी के व्यक्तित्व का विश्लेषण करते समय स्पष्ट किया गया था, करुणा की वृत्ति उनमें जन्मजात है । बाल्यकाल में ही छोटे-छोटे पौधों और पशु-पक्षियों तक के दुःख की कल्पना-मात्र से उनका हृदय द्रवित

हो जाया करता था—जो उनकी अतिशय करुणा का सूचक है। आगे चलकर बौद्ध-साहित्य के अनुशीलन से उनकी यह करुण भावना अपेक्षाकृत सूक्ष्म, एव सतुलित हो गयी, क्योंकि बौद्ध दर्शन के अनुसार दुःख इस जगत् का अनिवार्य तत्त्व है—अतः दुःख से, चाहे वह अपना हो या पराया, ग्रस्त होना अज्ञान का सूचक है। यही कारण है कि उनकी प्रारम्भिक रचनाओं में करुणा का स्वर अधिक आर्द्र है जो क्रमशः परवर्ती रचनाओं में शुष्क एव शान्त निर्वेद में परिणत हो गया है।

महादेवी की करुण भावना का आलम्बन मुख्यतः पुष्प है। पुष्प उस भोले-भाले व्यक्ति का प्रतीक है जिसके हृदय में कोई कपट नहीं और बाहरी रीतियों से जो परिचित नहीं। वह भरसक अपनी हँसी और सुवास से दूसरो को सुख पहुँचाता है पर निष्ठुर और कृतघ्न जगत् उसे बदले में अपमान और दुःख की ही कड़वी घूंट पिलाता है। पुष्प की इस वचनापूर्ण कहानी को कवयित्री ने बार-बार सहानुभूतिपूर्ण शब्दों में प्रस्तुत किया है; यथा :

मधुरिमा के, मधु के अवतार
सुधा से, सुषमा से, छविमान
आँसुओं से सहम अभिराम
तारकों से हे मूक अजान ।
सीख कर मुस्काने की बान
कहाँ आये हो कोमल प्राण !

यहाँ पुष्प के उस कोमल, मधुर एव आकर्षक व्यक्तित्व का निरूपण किया गया है जो सहज ही किसी सहृदय की भावनाओं का केन्द्र बन सकता है, इसके अनन्तर उसके क्रिया-कलापों में किसी बाल-शिशु के भोलेरूप का दिग्दर्शन करवाती हुई कवयित्री कहती हैं :

उषा के छू आरक्त कपोल
किलक पड़ता तेरा उन्माद,
देख तारों के बुझते प्राण
न जाने क्या आज्ञात याद ।
हेरती है सौरभ की हाट
कहो, किस निर्मोही की बाट !

और अन्त में वे पूछती है -

कौन वह है सम्मोहन राग
खींच लाया तुमको सुकुमार ?

तुम्हें भेजा जिसने इस देश
कौन वह है निष्ठुर कर्तार !

जैसे किसी भारी भीड़ में फँसे हुए, राह भुले हुए किसी अजान शिशु को देखकर सहृदय व्यक्ति पूछ बैठता है—इसके माँ-बाप कैसे निष्ठुर हैं जो इस भीड़ में इसे अकेला छोड़ गये !—कुछ इसी प्रकार महादेवी फूल को देखकर पूछती है—‘कौन वह है निष्ठुर कर्तार ?’

इस कविता में पुष्प के प्रति वात्सल्यपूर्ण सहानुभूति व्यक्त की गयी है जिसमें भावना की कोमलता और मधुरता तो है पर गंभीरता नहीं ; कष्टना इतनी तीव्र नहीं है कि वह हमारे हृदय को आलोडित कर दे । इसका कारण यह है कि यहाँ पुष्प का कोमल व्यक्तित्व वस्तुतः स्वयं कवयित्री के ही व्यक्तित्व का प्रतिनिधि है ! पुष्प भी इस काँटों भरी दुनिया के लिए अनजान है, अयोग्य है, कवयित्री भी आज के भौतिकतावादी संसार में अपने-आपको परदेगिनी ही अनुभव करती है ! पुष्प के माध्यम से वह अपनी स्थिति का साक्षात्कार करती हुई अन्त में इस निष्कर्ष को स्वीकार करती है :

हँसो पहनो काँटों के हार
मधुर भोलेपन के संसार

इस अंतिम सत्य के कारण कष्टना की धारा यहाँ नियंत्रित एवं सतुलित—सीमित रूप में प्रवाहित हुई है ।

निष्ठुर संसार के हाथों पीड़ित पुष्प के प्रति सहानुभूति प्रदर्शित करते हुए एक अन्य कविता में भी कहा गया है :

देकर सौरभ दान पवन से
कहते जब मुरझाये फूल,
‘जिसके पथ में बिछे वही,
क्यों भरता इन आँखों में धूल ?’

‘अब इनमें क्या सार’ मधुर जब गाती भौरों की गुञ्जार ;
मर्मर का रोदन कहता है ‘कितना निष्ठुर है संसार !

यहाँ भी मुरझाये फूलों की दयनीय स्थिति का बोध मार्मिक शब्दों में प्रस्तुत किया गया है पर फिर भी उसमें कष्टना की अपेक्षा संसार की निष्ठुरता पर अधिक बल है ; एक प्रकार से पुष्पों की कष्टन परिणति सासारिक विरक्ति की पोषक है—अतः कहा जा सकता है कि यहाँ भी कष्टन भाव संचारी रूप में ही है, स्थायी रूप में नहीं ।

पर एक अन्य कविता में यह कष्टन भाव अपेक्षाकृत अधिक गंभीर रूप में व्यक्त हुआ है :

था कली के रूप शीशव—

में अहो सूखे सुमन,
मुस्कराता था, खिलाती
अंक में तुझको पवन !

खिल गया जब पूर्ण तू—

मंजुल सुकोमल पुष्पवर,
लुब्ध मधु के हेतु मँडराते
लगे आने अमर !

× × ×

कर रहा अठखेलियाँ '
इतरा सदा उद्यान में,
अन्त का यह दृश्य आया—
था कभी क्या ध्यान में,

सो रहा अब तू धरा पर—

शुष्क बिखराया हुआ,
गन्ध कोमलता नहीं
मुख मंजु मुरझाता हुआ !

× × ×

कर दिया मधु और सौरभ
दान सारा एक दिन
किन्तु रोता कौन है
तेरे लिये दानी सुमन ?

मत व्यथित हो फूल किसको

सुख दिया संसार ने
स्वार्थमय सबको बनाया—

है यहाँ करतार ने !

यद्यपि यहाँ भी अन्त में संसार की स्वार्थपरता पर ही बल दिया गया है, पर फिर भी पुष्प की जीवनकालीन सुखद स्थिति से उसकी अन्तिम दुःखद परिणति की तुलना करते हुए उसके प्रति करुण भाव की भी अभिव्यक्ति गंभीर रूप में हुई है। कवयित्री का व्यक्तित्व दार्शनिक तथ्यों एवं सत्यों से सदा इस प्रकार अनुप्राणित रहता है कि उसकी कोई भी भावना शुद्ध भावना के रूप में कदाचित् कभी व्यक्त नहीं होती, बौद्धिकता का आधार या आवरण उसके ऊपर-नीचे कभी अवश्य विद्यमान रहता है—

अतः इस कविता में भी पुष्प की उदारता एवं संसार की स्वार्थपरता का बोध विद्यमान है पर फिर भी करुण भाव की इससे कोई क्षति नहीं हुई है। जहाँ तक हमें पता है, करुण भाव की अभिव्यक्ति की दृष्टि से महादेवी की यह सर्वश्रेष्ठ कविता है—करुण का उद्रेक इससे अधिक गंभीर रूप में उनके किसी भी अन्य गीत में उपलब्ध नहीं होता।

अनेक बार महादेवी के काव्य में करुणा का आलम्बन यथार्थ न होकर काल्पनिक होता है ; प्रकृति के नाना रूपों में करुण रूप को ही देखना उनकी निजी कल्पना का ही परिणाम कहा जा सकता है। आसमान के बादल उन्हें प्रायः दुःख भरे श्वास लेते हुए, रुदन करते हुए या आँसू बहाते हुए ही दृष्टिगोचर हो तो इसे वास्तविकता माने या कवयित्री की अपनी कल्पना ? यहाँ कुछ उदाहरण प्रस्तुत है :

- (क) तरल हृदय की उच्छ्वासों
जब भोले मेघ लुटा जाते !
- (ख) शून्य नभ पर उमड़ जब दुःख भार सी
नैश तम में, सघन छा जाती घटा,
बिखर जाती जुगनुओं की पाँति भी
जब सुनहले आँसुओं के हार सी ;
तब चमक जो लोचनों को मूँदता
तड़ित् की मुस्कान में वह कौन है ?
- (ग) कहीं से आये बादल काले ?
कजरारे मत्वाले !
× × ×
आँसू का तन, बिद्युत् का मन,
प्राणों में वरदानों का प्रण,
धीर पदों से छोड़ चले घर,
दुःख-पायेय सँभाले !

उपर्युक्त तीनों अश्यों में ही मेघों के दुःखपूर्ण रूप का चित्रण किया गया है फिर भी कवयित्री के मन में करुणाजन्य गंभीर वेदना या सवेदना का अभाव है। वह उनके दुःख को सहानुभूति की दृष्टि से नहीं अपितु प्रशंसा की दृष्टि से देखती है क्योंकि उसका लक्ष्य दुःख को सहन करने की क्षमता प्राप्त करना है।

इस प्रकार कवयित्री क्रमशः करुणा से दुःख और निर्वेद की ओर अग्रसर हो जाती है जिसके परिणामस्वरूप वह स्वयं को और दूसरों को अधिक से अधिक दुःख सहन करने की प्रेरणा देती है। वस्तुतः यह दृष्टिकोण उनकी करुण भावना के तीव्र भावात्मक विकास में बाधक सिद्ध होता है, इससे उनकी भावनाओं का प्रवाह सममित, सतुलित

एवं शमित होकर बौद्धिक शान्ति में परिणत हो जाता है। अतः कह सकते हैं कि उनके काव्य में करुणा स्थायी भाव न होकर एक सबल संचारी के रूप में ही व्यक्त हुई है।

(ग) महादेवी का दुःखवाद

‘दुःखवाद’ से अभिप्राय दुःख की अभिव्यक्ति नहीं, अपितु दुःख की स्वीकृति है। सामान्यतः लोग दुःख से दूर भागते हैं जबकि कवयित्री महादेवी अपने काव्य में दुःख को स्वीकार करती हुई तथा उसका गुण-गान करती हुई दृष्टिगोचर होती हैं—इसी वैचित्र्य के कारण उनके इस दृष्टिकोण को व्यंग्यात्मक रूप में ‘दुःखवाद’ के नाम से पुकारा जाता है। जैसा कि आरंभ में स्पष्ट किया गया है—महादेवी में दुःख से सम्बन्धित तीन प्रवृत्तियाँ—प्रणय वेदना, करुणा और दुःख की स्वीकृति—मिलती हैं, जिन्हें आलोचको ने घुला-मिला कर एक कर दिया है। वस्तुतः ये तीनों प्रवृत्तियाँ अलग-अलग आलम्बनों से सम्बद्ध हैं, अतः इनका विवेचन-विश्लेषण पृथक्-पृथक् ही किया जाना चाहिए। इनमें से प्रथम दो का विवेचन तो ‘क’ और ‘ख’ के अन्तर्गत हो चुका है, अतः अब तीसरी प्रवृत्ति पर विचार किया जाता है।

● दुःखवाद के मूलाधार—महादेवी को दुःख इतना प्रिय क्यों है—इस प्रश्न पर न केवल आलोचको ने अपितु स्वयं कवयित्री ने भी सूक्ष्म दृष्टि से विचार किया है। ‘यामा’ की भूमिका में उन्होंने लिखा है—“सुख और दुःख के धूपछाँही डोरो से बुने हुए जीवन में मुझे केवल दुःख ही गिनते रहना क्यों इतना प्रिय है, यह बहुत लोगों के आश्चर्य का कारण है। इस क्यों का उत्तर दे सकना मेरे लिए किसी समस्या के सुलझा डालने से कम नहीं है। ससार साधारणतः जिसे दुःख और अभाव के नाम से जानता है। वह मेरे पास नहीं है। जीवन में मुझे बहुत दुलार, बहुत आदर और बहुत मात्रा में सब कुछ मिला है, उस पर पार्थिव दुःख की छाया नहीं पड़ी। कदाचित् यह उसी की प्रतिक्रिया है कि वेदना मुझे इतनी मधुर लगने लगी है। -इसके अतिरिक्त बचपन से ही भगवान् बुद्ध के प्रति एक भक्तिमय अनुराग होने के कारण उनके ससार को दुःखात्मक समझने वाले दर्शन से मेरा असमय ही परिचय हो गया था।

“.....अवश्य ही इस दुःखवाद को मेरे हृदय में एक नया जन्म लेना पड़ा, परन्तु आज तक उसमें पहले जन्म के कुछ संस्कार विद्यमान हैं जिनसे मैं उसे पहचानने में भूल नहीं कर पाती—

“.....दुःख मेरे निकट जीवन का ऐसा काव्य है जो सारे ससार को एक सूत्र में बाँध रखने की क्षमता रखता है। हमारे असंख्य सुख हमें चाहे मनुष्यता की पहली सीढ़ी तक भी न पहुँचा सकें, किन्तु हमारा एक बूँद आँसू भी जीवन को अधिक मधुर, अधिक उर्वर बनाये बिना नहीं गिर सकता। मनुष्य सुख को अकेला भोगना चाहता है परन्तु दुःख सबको बाँटकर—विश्व जीवन में अपने जीवन को, विश्व-वेदना में अपनी वेदना

को, इस प्रकार मिला देना जिस प्रकार एक जलबिन्दु समुद्र में मिल जाता है, कवि की मोक्ष है ।” (यामा : भूमिका)

महादेवी के उपर्युक्त वक्तव्य का विश्लेषण करने पर उनके दुःखवाद के सम्बन्ध में चार तथ्यों का संकेत मिलता है—(१) उनके दुःखवाद का उनके व्यक्तिगत दुःख या अभाव से कोई सम्बन्ध नहीं है । व्यक्तिगत जीवन में उन्हें अतिशय सुख मिला है, कदाचित् उसी की प्रतिक्रिया दुःखवाद के रूप में हुई हो । (२) बौद्ध दर्शन का भी उन पर गहरा प्रभाव है । (३) उनके दुःखवाद के मूल में पिछले जन्म के भी कुछ संस्कार हैं । (४) मनोवैज्ञानिक एवं आध्यात्मिक दृष्टि से दुःख का जीवन और समाज में अधिक महत्त्व है ।

इन चार कारणों में से हम किसे स्वीकार करें और किसे नहीं—इसका निर्णय करने के लिए इन पर आपेक्षाकृत विस्तार से विचार किया जाता है ।

(१) व्यक्तिगत सुख की प्रतिक्रिया—अपने दुःखवाद के सम्बन्ध में सबसे पहले कारण की संभावना करते हुए कवयित्री ने उसे व्यक्तिगत सुख की प्रतिक्रिया माना है । पर साथ ही ‘कदाचित्’ शब्द का प्रयोग यह भी सूचित करता है यह मान्यता निश्चित नहीं है—उस पर उन्हें संदेह भी है । इधर श्री विश्वम्भर ‘मानव ने स्वयं कवयित्री के ही साहित्य के निम्नांकित उद्धरण प्रस्तुत करके यह सिद्ध करने का प्रयास किया है कि महादेवी के जीवन में निश्चित ही अभाव की अनुभूति है’—

‘समंता के घरातल पर सुख-दुःख का मुक्त आदान-प्रदान यदि मित्रता की परिभाषा मानी जाये तो मेरे पास मित्र का अभाव है ।’

‘रहा दुःख का प्रकटीकरण—सो उसका लेशमात्र भी भार बनाकर किसी को देना मुझे अच्छा नहीं लगता ।’

‘पढ़ना समाप्त करते ही मैंने स्वयं अनेक विद्यार्थियों की चिन्ता करने का कर्तव्य स्वीकार कर लिया ; अतः मुझे हठकर खिलाने वाले व्यक्तियों का अभाव ही रहा है ।’

ये तीनों ही उद्धरण महादेवी के ‘अतीत के चलचित्र’ से उद्धृत हैं जो इस तथ्य को प्रमाणित करते हैं कि भले ही भौतिक सुख-साधनों एवं बाह्य समृद्धि की दृष्टि से कवयित्री को सभी-कुछ प्राप्त हो किन्तु भावात्मकता के स्तर पर उनके जीवन में भी अभाव की सूक्ष्म अनुभूति अवश्य रही है । वह अभाव है—एक समान विचार-धारा वाले मित्र या प्रिय व्यक्ति का जिम्मेदार साथ भावों का आदान-प्रदान किया जा सकता है । अवश्य ही उन्होंने अपने वैवाहिक जीवन को ठुकरा कर तथा आमरण वैराग्य का व्रत लेकर जानबूझकर ही इस अभाव को अपनाया है, फिर भी अभाव तो है ही । यदि हम जानबूझकर ही कटकों के पथ पर चलें तो भी कांटे चुभने ही हैं, कष्ट भी

होता ही है—यह दूसरी बात है कि उस स्थिति में हम किसी और को दोष न देते हुए स्वयं को ही उत्तरदायी मानते हुए सहिष्णुता एवं धैर्य के साथ उस चुभन को सहन कर लेगे। महादेवी की भी यही स्थिति है।

दूसरे, लौकिक प्रणय के अभाव की पूर्ति उन्होंने अलौकिक प्रणय द्वारा या प्रेम के उदात्तीकरण द्वारा करली है, पर उनका अलौकिक प्रेम भी विरह-प्रधान है—अतः वह भी उनकी व्यथा का स्थायी आधार है।

ऐसी स्थिति में उनके दुःख को केवल 'सुख की प्रतिक्रिया' के रूप में स्वीकार करना कठिन है। उनका 'कदाचित्' शब्द उपयुक्त ही है।

(२) बौद्ध दर्शन का प्रभाव—बौद्ध दर्शन की विस्तृत चर्चा करते हुए अन्यत्र यह स्पष्ट किया जा चुका है कि दुःख के सम्बन्ध में बुद्ध के चार आधारभूत सिद्धान्त ये हैं—(१) ससार दुःखों से परिपूर्ण है। (२) दुःख के पीछे कारण है। (३) सासारिक दुःखों से छुटकारा मिल सकता है। (४) दुःख से छुटकारा पाने का उपाय भी है। इन्हीं चार सिद्धान्तों को बौद्ध मत में चार आर्य सत्यो के रूप में मान्यता दी गयी है।

सक्षेप में बुद्ध के मतानुसार ससार के समस्त दुःख का मूल कारण तृष्णा है—हम अपनी तृष्णाओं के कारण दुःखी होते हैं और यदि इन तृष्णाओं से मुक्ति पालें तो दुःख से भी मुक्ति प्राप्त कर सकते हैं। यदि सूक्ष्म दृष्टि से विचार करें तो तृष्णाओं से मुक्ति का अर्थ है सुख-प्राप्ति की कामनाओं का त्याग या दुःख की स्वीकृति। अतः सक्षेप में दुःख को जगत् का नित्यलक्षण मानते हुए उससे भागने की अपेक्षा उसे पूर्णतः स्वीकार कर लेना ही, उससे मुक्ति पाने का सर्वोत्कृष्ट उपाय है। इसी मनः स्थिति को प्राप्त कर लेना निर्वाण है। महादेवी में भी दुःख के प्रति यह दृष्टिकोण प्रायः दृष्टिगोचर होता है; यथा :

सुख की चिर पूर्ति यही है
उस मधु से फिर जावे मन ।

× × ×

चिर ध्येय यही जलने का
ठंडी विभूति बन जाना ;

है पीड़ा की सीमा यह
दुःख का चिर सुख हो जाना !

× × ×

यह चिर अतृप्ति हो जीवन
चिर तृष्णा हो मिट जाना !

यहाँ सुख की स्थायी प्राप्ति का साधन सुख या माधुर्य से विरक्ति को ही माना गया है। यदि तृष्णाये ही समाप्त हो जायें तो जीवन में दुःख स्वयं सुख में परिणत हो जायगा—और यदि कोई, तृष्णा या इच्छा हो तो वह केवल 'मिटजाने' की ही हो तो उस स्थिति में दुःख कहाँ रहेगा।

सासारिक जीवन के समस्त दुःख का मूलकारण इन अस्थिर, अनित्य एवं क्षण-भंगुर पदार्थों एवं व्यक्तियों से मोह करना, उन्हें स्थायी रूप में प्राप्त करने की आशा, कामना या आकांक्षा से उद्वेलित होना ही है :

मोह-मदिरा का आस्वादन
किया क्यों हे भोले जीवन !
तुम्हें ठुकरा जाता नैराश्य
हँसा जाती है तुमको आश !
× × ×
मानते विष को संजीवन
मुग्ध मेरे भूले जीवन !

या—

यहाँ किसका अनन्त जीवन
अरे अस्थिर छोटे जीवन !
× × ×
तुम्हे करना विच्छेद सहन
न भूलो हे प्यारे जीवन !

अस्तु, जैसा कि पीछे महादेवी के जीवन-दर्शन की व्याख्या करते हुए स्पष्ट किया जा चुका है, कवयित्री पर बौद्ध मत का गहरा प्रभाव है जिसके कारण वे दुःख का मूल कारण सुख-प्राप्ति की इच्छाओं को मानती हुई उनके शमन के लिए तथा दुःख को स्वीकार करने के लिए प्रयत्नशील रहती है। बौद्ध दर्शन की पृष्ठभूमि के आधार पर यदि विचार किया जाय तो कवयित्री का यह प्रयास अस्वाभाविक या विचित्र प्रतीत न होगा। जिस व्यक्ति ने जीवन के आरम्भ में ही बौद्ध दर्शन को आत्मसात् कर लिया हो, वह यदि सुख के प्रति अरुचि एवं दुःख के प्रति स्वीकृति का भाव व्यक्त करे तो नितान्त स्वाभाविक है। अतः हमें इस तथ्य को स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं है कि महादेवी के दुःखवादी दृष्टिकोण के पोषण में बौद्ध दर्शन के प्रभाव का गहरा योग है।

(३) पूर्वजन्म के संस्कार—भारतीय अध्यात्मवादी चिन्तकों ने प्रायः यह स्वीकार किया है कि पूर्वजन्म के सन्सारों का अभाव अगले जन्मों में भी विद्यमान

रहता है। पुनर्जन्म के सिद्धान्त के अनुसार पिछले जन्म में हमारी जैसी इच्छाएँ, भावनाएँ एव आकाक्षाएँ होती हैं उन्हीं के अनुरूप हमारा अगला जन्म होता है। पूर्व-जन्म की भावात्मक प्रवृत्तियाँ ही अगले जन्म में मूल वृत्तियों के रूप में विद्यमान रहती हैं। अतः महादेवी का यह कहना कि उनके दुःखवाद के मूल में पूर्वजन्म के संस्कार हैं, इस बात का सूचक है कि दुःख की प्रवृत्ति उनमें जन्म-जात है। आधुनिक मनो-विश्लेषण के अनुसार कहा जा सकता है कि उनका दुःख-बोध केवल चेतन स्तर तक ही सीमित नहीं है अपितु अचेतन मन में भी उसका प्रभाव अंकित है। वस्तुतः महादेवी में जन्म से ही कृष्ण एवं सासारिक सुखों से जैसी विरक्ति है—वह उनके पूर्व संस्कारों पर आधारित जन्मजात प्रवृत्ति ही है। जो पुनर्जन्म को नहीं मानते, उनके लिए इसका इतना ही अर्थ है कि दुःख सम्बन्धी प्रवृत्तियाँ उनके अचेतन मन में जीवन के आरम्भ से ही विद्यमान हैं। वस्तुतः जिन प्रवृत्तियों से हमारा जन्मजात सम्बन्ध होता है वे ही जीवन में स्थायी, गंभीर एवं व्यापक रूप में विकसित होती हैं जबकि परवर्ती आरोपित प्रवृत्तियाँ प्रायः अस्थिर सिद्ध होती हैं।

(४) मनोवैज्ञानिक एवं आध्यात्मिक दृष्टि से दुःख का महत्त्व—प्रायः विभिन्न साधकों एवं कवियों ने यह स्वीकार किया है कि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से सुख की अपेक्षा दुःख का अधिक महत्त्व है। सुख जहाँ व्यक्ति के मन में सकीर्णता, स्वार्थपरता, अह-वादिता एवं अन्य तुच्छ भावों का संचार करता है, वहाँ दुःख व्यक्ति के मन को कोमल, उदार, भाव-प्रवण, व्यापक एवं उदात्त बनाता है। महादेवी भी इस मान्यता को स्वीकार करती हैं; यथा .

उसमें मम छिपा जीवन का,
 एक तार अगणित कम्पन का,
 एक सूत्र सबके बन्धन का,
 × × ×
 वह उर में आता बन पाहुन
 कहता मन से 'अव न कृपण बन'
 मानस की निधियाँ लेता गिन .

दृग-द्वारों को खोल विश्वभिक्षुक पर, हँस बरसा जाता !

इसके विपरीत सुख व्यक्ति को कितना स्वार्थी, कृपण एवं अनुदार बना देता है ; यह कवयित्री के शब्दों में द्रष्टव्य है .

मृग-मरीचिका के चिर पथ पर,
 सुख आता प्यासों के पग धर,

रुद्ध हृदय के पट लेता कर,
गर्वित कहता 'मैं मधु हूँ मुझसे क्या पतझर का नाता ?

इसके अतिरिक्त आध्यात्मिक दृष्टि से भी आत्मा के परिष्कार एवं साधना के विकास के लिए साधक के लिए दुःख ही श्रेयस्कर है। महात्मा कबीर ने भी इस तथ्य को बार-बार स्पष्ट किया है :

सुख के साथें सिल पड़ै, नाम हृदय से जाय ।
बलिहारी वा दुःख की, पल-पल नाम रटाय ॥

या—

कबीर हँसना दूरि करि रोवण सों करि चित्त ।
बिन रोया क्यों पाइये, प्रेम पिघारा मित्त ॥

वस्तुतः रहस्यवादी साधक और कवि के लिए तो इस दुःखानुभूति का और भी अधिक महत्त्व है। वह तो भावनाओं के माध्यम से ही प्रिय का साक्षात्कार करता है, अतः उसकी भावनाएँ जितनी ही तीव्र और गभीर होगी उतनी ही उसे लक्ष्यपूर्ति में अधिक सफलता प्राप्त होगी। दूसरे, दुःख से ही आत्म-विस्तार होता है जिससे ससीम और असीम में मेल संभव है; कवयित्री के शब्दों में :

दुःख के पद छू बहते झरझर,
कण-कण से आँसू के निक्षर
हो उठता जीवन मृदु उर्वर,
लघु मानस में वह असीम जग को आमंत्रित कर लाता !

उपर्युक्त उद्धरणों से यह भली-भाँति स्पष्ट हो जाता है कि महादेवी दुःख को इतना अधिक क्यों चाहती है। वस्तुतः जन्मजात प्रवृत्तियों के कारण उनमें करुणा की भावना प्रबल रही, बौद्ध दर्शन के प्रभाव के कारण यह करुणा दुःख की स्वीकृति में परिणत हो गयी, निजी जीवन की विरक्ति ने इस स्वीकृति को जीवन की यथार्थ अनुभूति का रूप दे दिया तो अन्त में अलौकिक प्रणय, रहस्यवादी साधना एवं आत्म-चिन्तन से उन्हें यह बोध हो गया है कि दुःख ही जीवन का सार है, जिसकी गभीरता में ही चरम लक्ष्य की पूर्ति निहित है। इस प्रकार महादेवी में दुःख की भावना अनेक स्रोतों से क्रमशः विकसित होती हुई अन्त में एक ऐसे बोध में परिणत हो गयी है, जहाँ दुःख दुःख न रह कर अन्तरात्मा का अभीप्सित साध्य ही बन गया है—ऐसी स्थिति में यदि दुःख उन्हें सुख ही प्रतीत हो तो क्या आश्चर्य है।

● दुःख सम्बन्धी विभिन्न भावात्मक प्रवृत्तियाँ—महादेवी के उपर्युक्त दुःख बोध

का विकास क्रमशः हुआ है, अतः उनमें दुःख के प्रति विभिन्न भावात्मक प्रवृत्तियाँ दृष्टि-गोचर होती हैं। यहाँ कुछ प्रवृत्तियों का उल्लेख किया जाता है।

(क) प्रकृति में दुःख का प्रत्यक्षीकरण—प्रारम्भ में कवयित्री दुःख के प्रति सहिष्णु कम, उससे विह्वल अधिक है, अतः वह प्रायः प्रकृति के क्रिया-कलापों में भी दुःख का साक्षात्कार करती है ; जैसे :

धीरे से सुने आँगन में फैला जब जाती हूँ रातें
भर-भर के ठंडी सांसों में मोती से आँसू की पातें ;
उनकी सिहराई कम्पन में
किरणों के प्यासे चुम्बन में !
× × ×
कन-कन में बिखरा है निर्मम !
मेरे मानस का सूनापन !

यहाँ कवयित्री अपने ही सूनेपन को समस्त प्रकृति में देखती है, जिसमें दुःख के प्रति कोई आकर्षण दिखाई नहीं पड़ता।

(ख) सुख और दुःख में द्वन्द्व—सृष्टि में सुख भी है और दुःख भी—ऐसी स्थिति में वह किसे देखे और किसे नही ? यह प्रश्न भी कई बार कवयित्री के मन में द्वन्द्व का कारण बन जाता है :

कह दे माँ क्या अब देखूँ !
× × ×
सौरभ पी-पी कर बहता
देखूँ यह मन्द समीरण,
दुःख की घूँटें पीती या
ठंडी सांसों को देखूँ !

जीवन और जगत् में दुःख की प्रधानता को देखकर कई बार कवयित्री निराशा और क्षोभ से भी ग्रस्त हो जाती है :

दिया क्यों जीवन का वरदान ?
× × ×
सिकता में अंकित रेखा सा,
वात-विकम्पित दीपशिखा सा ;
काल-कपोलों पर आँसू सा
डुल जाता हो म्लान !

यहाँ जीवन की क्षणभंगुरता जन्य दुःख से कवयित्री दुःखीं एव सतप्त दिखाई पड़ती है—दुःख को स्वीकारने की अपेक्षा वह यह चाहती हैं कि इस दुःखमय संसार में जीवन ही न धारण करना पड़े। वस्तुतः ये पक्तियाँ 'रश्मि' से उद्धृत हैं जबकि कवयित्री दुःख के साथ सामंजस्य स्थापित नहीं कर पायी थी।

(ग) दुःख की साधन-रूप में स्वीकृति—धीरे-धीरे कवयित्री को बोध होता है कि साध्य की उपलब्धि दुःख रूपी साधन से ही संभव है, अतः वह दुःख को अपनाते लगती है, इसीलिए वह कामना करती है

झरते नित लोचन मेरे हों !

× × ×

वह सूनापन हो उनका,

यह सुख-दुःख मय स्पन्दन मेरे हों !

और इसीलिए वे प्रियतम को दुःख के रूप में आमंत्रित करने लगती हैं :

तुम दुःख बन इस पथ से आना !

शूलों में नित मृदु पाटल सा,

खिलने देना मेरा जीवन ;

क्या हार बनेगा वह जिसने सीखा न हृदय को बिधवाना !

स्पष्ट ही यहाँ दुःख दुःख के लिए नहीं है अपितु इस लक्ष्य से है कि कदाचित् प्रिय भी दुःख के रूप में उन्हें प्राप्त हो जायें ! यहाँ हृदय का बिधवाना केवल बिधवाने के लिए नहीं है अपितु हार बनने के लिए है। अतः दुःख साधन रूप में ही है—साध्य रूप में नहीं।

(घ) दुःख साध्य रूप में—पर आगे चलकर दुःख साधन से साध्य बन जाता है। ऐसी स्थिति में उन्हें दुःख ही सुखमय और सुख दुःखमय प्रतीत होने लगता है :

दुःखमय सुख

सुख भरा दुःख,

कोन लेता पूछ जो तुम

ज्वाल-जल का देश देते !

या—

विरह का युग आज दीखा,

मिलन के लघु पल सरीखा ;

दुःख सुख में कौन तोखा,

में न जानी औ न सीखा !

और अन्त में वह चिर व्यथा को ही अपनी स्थायी निधि के रूप में स्वीकार कर लेती हैं ।

प्राण हँस कर ले चला जब
चिर व्यथा का भार ?

× × ×
अब न लौटाने की कहो
अभिशाप की वह पीर,
बन चुकी स्पन्दन हृदय में ।
वह नयन में नीर !

अमरता उस में मनाती है मरण-त्योहार ! —दीपशिखा

अपनी साधना की चरम स्थिति में उन्हें बोध होता है कि खोज ही प्राप्ति है, साधना ही सिद्धि है और रुदन ही स्थायी सुख है

खोज ही चिर प्राप्ति का वर,
साधना ही सिद्धि सुन्दर,
रुदन में सुख की कथा है
विरह मिलने की प्रथा है,
शलभ जलकर दीप बन जाता निशा के शेष में !

इस प्रकार कवयित्री अन्त में दुःख को अपने जीवन की साधना या अंतिम सिद्धि मानती हुई उसके साथ चिर स्थायी सम्बन्ध स्थापित कर लेती है । वस्तुतः दुःख के इस चिर स्थायी सम्बन्ध के मूल में सबसे बड़ा कारण आध्यात्मिकता ही है—अर्थात् आध्यात्मपथ की पथिक होने के कारण ही वे दुःख को अपना चिर सगी मानती हैं । ऐसी स्थिति में कहा जा सकता है कि महादेवी अनेक मानसिक उतार-चढ़ावों के अनन्तर दुःख के साथ सामंजस्य स्थापित कर लेती हैं । इस सम्बन्ध में स्वयं उन्होंने भी लिखा है—‘नीहार के रचना-काल में मेरी अनुभूतियों में वैसी ही कुतूहलहलमिश्रित वेदना उमड़ आती थी....’ रश्मि को उस समय आकार मिला जब मुझे अनुभूति से अधिक चिन्तन प्रिय था । परन्तु नीरजा और साध्यगीत मेरी उस मानसिक स्थिति को व्यक्त कर सकेंगे जिसमें अनायास ही मेरा हृदय सुख-दुःख में सामंजस्य का अनुभव करने लगा । पहले बाहर खिलने वाले फूल को देखकर मेरे रोम-रोम में ऐसा पुलक दौड़ जाता था मानो वह मेरे ही हृदय में खिला हो , परन्तु उसके अपने से भिन्न प्रत्यक्ष अनुभव में एक अव्यक्त वेदना भी थी । फिर वह सुख-दुःख मिश्रित अनुभूति ही चिन्तन का विषय बनने लगी और अब अन्त में मेरे मन ने न जाने कैसे उस बाहर-भीतर में

एक सामञ्जस्य सा ढूँढ लिया है जिसने सुख-दुःख को इस प्रकार बुन दिया कि एक के प्रत्यक्ष अनुभव के साथ दूसरे का अप्रत्यक्ष आभास मिलता रहता है ।'

अस्तु, महादेवी का यह बहुचर्चित दुःखवाद उनके हृदय के क्रमिक विकास एवं आत्मा के क्रमिक विस्तार पर आधारित है ; उसे हम अपनी दृष्टि से देखकर भले ही चौंके, विस्मित हो और अन्त में अस्वाभाविक या असंभव घोषित करे, किन्तु कवयित्री के दृष्टिकोण से परखने पर वह उनके भावात्मक जीवन एवं आध्यात्मिक अनुभव का एक अनिवार्य अंग दिखाई पड़ता है । वह उनकी साधना का प्रारंभ में प्रेरक, मध्य में संवल और अन्त में लक्ष्य बन गया है ।

वस्तुतः महादेवी के काव्य का मूल भाव या स्थायी भाव जहाँ अलौकिक प्रणय एवं रहस्यानुभव है, वहाँ उसके सहचारी—सचारी नहीं, करुणा, निर्वेद और दुःख हैं । प्रारंभिक करुणा ही अन्त में सुख के प्रति निर्वेद एवं दुःख के प्रति अनुराग में परिणत होकर वैराग्य में परिणत हो गयी है । अध्यात्मपथ के पथिक के लिए जब राग का केन्द्र अलौकिक हो जाता है तो लौकिक क्षेत्र का विराग से परिपूर्ण हो जाना स्वाभाविक है । अतः यदि हम उनके प्रेम के आध्यात्मिक पक्ष को स्वीकार करने को प्रस्तुत है तो उनके लौकिक वैराग्य—दुःख की स्वीकृति—को भी सहज स्वाभाविक मानने में संकोच न करना चाहिए । जैसा कि स्वयं कवयित्री ने कहा है, जब प्रेम का आलम्बन किसी और लोक का हो जाता है तो इस दुनिया का रुदन प्रहरी के रूप में और मृत्यु निर्वाण के तुल्य दृष्टिगोचर होने लगती है :

पीड़ा का साम्राज्य बस गया
उस दिन दूर क्षितिज के पार,
मिटना था निर्वाण जहाँ
नीरव रोदन था पहरेदार !

अस्तु, हमारे विचार में उनकी प्रणय-वेदना, करुणा और दुःखवाद के मूल स्रोतों एवं आधारों के भिन्न-भिन्न होते हुए भी अन्ततः वे एक दूसरे के पूरक एवं साधक ही हैं—अतः इनसे उनके काव्य में कोई असंगत या परस्पर-विरोधी स्थिति उत्पन्न नहीं होती—वे सब उन्हें किसी दूर देश की ओर अग्रसर करने में सहायक एवं गति वर्द्धक ही सिद्ध होते हैं ।

महादेवी के काव्य में प्रकृति

“प्रकृति को संगिनी के रूप में ग्रहण करने की प्रवृत्ति इतनी भारतीय है कि उत्कृष्ट काव्यों से लेकर लोकगीतों तक व्याप्त हो चुकी है। ऐसा कोई लोकगीत नहीं जिसमें मनुष्य अपने सुख-दुःख की कथा कोयल-पपीहा, सूर्य-चन्द्र, गंगा-यमुना, आम-नीम आदि को न सुनाता हो और अपने जीवन के प्रश्न सुलभाने के लिए प्रकृति से सहायता न चाहता हो।”

—महादेवी

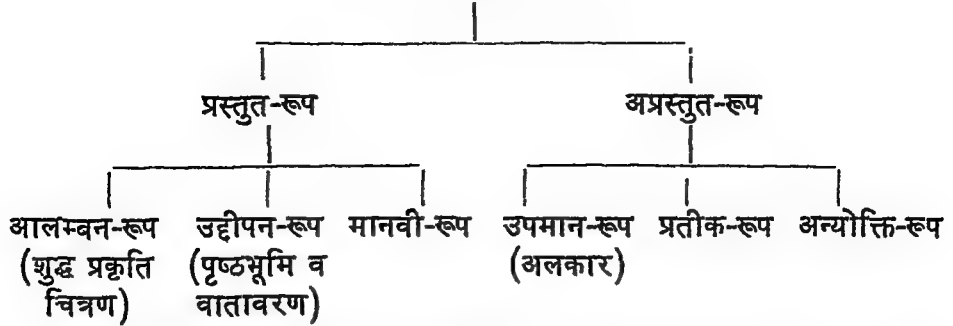
प्रकृति और मानव का सम्बन्ध उतना ही प्राचीन है जितना प्राचीन सृष्टि के उद्भव और विकास का इतिहास है। प्रकृति की गोद में ही प्रथम मानव-शिशु ने आँखें खोली थी, उसी की कोद में खेलकर वह बड़ा हुआ और अन्त में उसी के आलिङ्गन-पाश में आवद्ध होकर वह चिरनिद्रा में सोता रहा। प्रकृति के अद्भुत क्रिया-कलापों से ही कदाचित् उसकी हृदयस्थ भावनाओं—आश्चर्य, विस्मय, प्रेम आदि—का स्फुरण हुआ ; उसी की नियमितता को देखकर ही शायद उसके मस्तिष्क में उन जिज्ञासाओं एवं रुचियों का विकास हुआ जिनकी परिणति आगे चलकर दर्शन और विज्ञान में हुई। अध्यात्म दर्शन और भौतिकवाद—दोनों की ही दृष्टि से प्रकृति का मानव से घनिष्ठ सम्बन्ध है। एक के अनुसार ब्रह्म के तीनों तत्त्वों—सत्, चित् और आनन्द में, से सत् तत्त्व प्रकृति और मनुष्य दोनों में विद्यमान हैं तो दूसरे के अनुसार चेतन सृष्टि का विकास प्राकृतिक जड़ जगत् से ही हुआ—अतः दोनों ही दृष्टियों से मनुष्य का प्रकृति से सनातन सम्बन्ध है। आधुनिक मनोविश्लेषण की शब्दावली में कहा जा सकता है

कि प्रकृति के रूप एवं सौन्दर्य का प्रभाव व संस्कार हमारे अचेतन मन की गहराई में विद्यमान है, इसीलिए उसके प्रति हमारा स्थायी एवं जन्मजात आकर्षण है। भले ही उस आकर्षण की व्याख्या हम शब्दों में न कर सकें, किन्तु युग-युगों के काव्य में व्यक्त प्रकृति-प्रेम उसे प्रमाणित करने के लिए पर्याप्त है।

यथार्थ जीवन में हम प्रायः प्रकृति को उपयोगिता की दृष्टि से देखते हुए उसके आन्तरिक गुणों का मूल्यांकन करते हैं, जबकि काव्य-जगत् में उसका साक्षात्कार कल्पना की आँखों से किया जाता है; उस स्थिति में उसके आन्तरिक गुणों की अपेक्षा उसका बाह्य सौन्दर्य ही अधिक ग्राह्य सिद्ध होता है। इसीलिए प्रकृति का सौन्दर्य हमारी कल्पना का केन्द्र बन जाता है। जब हमारी दृष्टि वर्तमान की अपेक्षा अतीत और भविष्य की ओर, यथार्थ की अपेक्षा कल्पना की ओर तथा उपयोगिता की अपेक्षा लालित्य की ओर उन्मुख होती है तो हम वस्तु-जगत् की अपेक्षा प्रकृति की ओर ही अधिक उन्मुख होते हैं। दूसरे शब्दों में, जब कवि यथार्थ की अपेक्षा स्वच्छन्दता का, तथ्य की अपेक्षा कल्पना का और विचार की अपेक्षा भाव का अधिक अनुसरण करने लगता है तो उसके काव्य में प्रकृति को अधिकाधिक स्थान प्राप्त होने लगता है—यही कारण है कि सदा स्वच्छन्तावादी काव्य में प्रकृति को अपेक्षाकृत अधिक सम्मान प्राप्त हुआ है। छायावादी काव्य पर भी यह बात लागू होती है।

● काव्य में प्रकृति का प्रयोग—काव्य में प्रकृति का उपयोग कई प्रकार से किया जाता है, जिसे एक आलोचक ने इन दस रूपों में विभक्त किया है—(१) आलम्बन रूप में, (२) मानवीकरण रूप में, (३) उद्दीपन रूप में, (४) प्रतीकात्मक रूप में, (५) बिम्ब-प्रतिबिम्ब रूप में, (६) उपदेशिका के रूप में, (७) अलंकार-प्रदर्शन के रूप में, (८) पृष्ठभूमि के रूप में, (९) दूतिका के रूप में और (१०) रहस्यात्मक रूप में। हमारे विचार में यह वर्गीकरण सुस्पष्ट एवं तर्क-संगत नहीं है क्योंकि इसमें अनेक भेदों की पुनरावृत्ति है तथा वे किसी निश्चित आधार पर नहीं हैं। वैज्ञानिक दृष्टि से काव्यगत प्रकृति को मुख्यतः दो रूपों में विभक्त किया जा सकता है—(१) प्रस्तुत रूप में। (२) अप्रस्तुत रूप में। प्रस्तुत रूप के भी कई उपभेद किये जा सकते हैं, जैसे—आलम्बन रूप में, उद्दीपन रूप में, मानवीकृत रूप में। मानवीकृत रूप में ही प्रेयसी, दूतिका, आदि रूपों का समावेश हो जाता है। इसी प्रकार अप्रस्तुत रूप के भी अनेक उपभेद किये जा सकते हैं, यथा—उपमान रूप, प्रतीक रूप, अन्योक्ति रूप आदि। उपर्युक्त भेदों में से अलंकार-प्रदर्शन, बिम्ब-प्रतिबिम्ब, उपदेशिका रूप आदि का भी समावेश इन तीनों रूपों में ही हो जाता है क्योंकि उपमान का सम्बन्ध सभी अलंकारों से है तथा प्रतीक और अन्योक्ति से किसी भाव, विचार या उपदेश का प्रतिपादन होता है। अस्तु, प्रकृति के इन भेदों में उपर्युक्त सभी भेदों का समाहार हो जाता है जिन्हें यहाँ तालिका रूप में प्रस्तुत किया जाता है—

काव्य में प्रकृति चित्रण



● महादेवी का प्रकृति सम्बन्धी दृष्टिकोण—प्रकृति के प्रति महादेवी का वचन से ही आकर्षण है, इस तथ्य की पुष्टि अनेक साक्ष्यों से होती है। श्री गंगाप्रसाद पांडेय ने उनकी 'जीवन-झाँकी' प्रस्तुत करते हुए एक स्थान पर लिखा है—'पढ़ाई प्रारम्भ के प्रथम दिन ही 'आप थोड़ी देर तक अध्यापक के पास बैठी रही और फिर छुट्टी की माँग पेश की। आवश्यकता पूछने पर उत्तर दिया—'फूल तोड़ लाऊँ नहीं तो माली तोड़कर बाबू (पिताजी) के गुलदस्ते में लगा देगा जहाँ वे सूख जाते हैं। 'तो क्या तुम्हारे तोड़ने से नहीं सूखते?' 'सूखते तो हैं पर भगवान्‌जी पर चढ़ने के बाद। फिर जिज्जी उन्हें नदी भेजवा देती है। माली उनको कूड़े में फेंकवा देता है और बाबू बीनने भी नहीं देते।'^१ इस प्रश्नोत्तर से यह विदित होता है कि बाल्यकाल में भी फूल महादेवी के लिए मात्र फूल नहीं थे, अपितु वे किसी चेतन सत्ता के प्रतिनिधि थे—उनके बाह्य सौन्दर्य की अपेक्षा उनकी आन्तरिक सत्ता के प्रति उनका अधिक लगाव था। इसी प्रकार महादेवी की निकटतम भानजी सुश्री प्रीति अदावल अपने एक सस्मरण में लिखती है—'पशु-प्रेम के बाद मेरे और मौसी के बीच तादात्म्य की दूसरी कड़ी है प्रकृति-प्रेम।'... मौसी को सदा से गंगा के किनारे रहना अच्छा लगता था, पहले झूँसी के खडहरो में एक कमरा मिल गया था, फिर अरैल गाँव में एक कच्चा घर रहने को ले लिया था।'... फूलों, पेड़-पौधों के प्रति प्रेम भी मुझमें शायद मौसी से ही आया है। हम लोग अब भी जब रामगढ़ से चलते हैं तो ढेरो पौधे, लिली के वल्ब, जगली लताओं के बीज इकट्ठा करके लाते हैं।'^२ पेड़-पौधों के प्रति महादेवी की अतिशय सहानुभूति का पता इस प्रसंग से चलता है—'रामगढ़ में घर के सामने ही एक वीणू खुवानी का पेड़ उग आया और काफी बड़ा हो गया। मैं पहुँची तो शेरसिंह ने कहा कि इसे छांट देना चाहिए, इससे धूप भी रुकती है और मकान की नींव भी कमजोर होती है। मैंने मौसी (महादेवी) से कहा तो वह सहमत नहीं हुई 'इतना अच्छा पेड़ है, कैसी

१. महादेवी-सस्मरण-ग्रन्थ ; पृ० १० ।

२. वही ; पृ० १२०-१२१ ।

बढिया छाया देता है, इसे मत काटो ।^३ स्वयं कवयित्री ने भी एक स्थान पर लिखा है—‘प्रकृति का शान्त रूप जैसे मेरे हृदय को एक चंचल लय से भर देता है, उसका रौद्र रूप वैसे ही आत्मा को प्रशान्त स्थिरता देता है । अस्थिर रौद्रता की प्रतिक्रिया ही संभवतः मेरी एकाग्रता का कारण रहती है ।’^४ मेरे निकट आंधी, तूफान, बादल, समुद्र आदि कुछ ऐसे विषय हैं जिन पर चित्र बनाना अनायास और बना लेने पर आनन्द स्थायी होता है ।^५ अस्तु, इन सब उल्लेखों से यह स्पष्ट होता है कि प्रकृति के प्रति कवयित्री के मन में कितना अनुराग है । उनका यह अनुराग एक तो जन्मजात है, दूसरे उसमें प्रकृति में स्थूल रूप के प्रति आकर्षण की अपेक्षा उसकी अंतश्चेतना के प्रति करुणा का भाव अधिक है । महादेवी के प्रकृति सम्बन्धी दृष्टिकोण की ये दो प्रमुख विशेषताएँ हैं ।

महादेवी की जीवन-दृष्टि के विकास के साथ-साथ उनका प्रकृति सम्बन्धी दृष्टिकोण भी विकसित होता गया है । अद्वैतवादी विचार-धारा, सर्ववादी बोध, रहस्यवादी अनुभूति एवं छायावादी अभिव्यजना का प्रभाव उनके प्रकृति-दर्शन पर भी पड़ा । अद्वैतवाद ने उन्हें बताया कि जड़ सृष्टि में व्याप्त ससीम सत्ता एवं सूक्ष्म रूप में विद्यमान असीम ब्रह्म मूलतः एक हैं । जड़ सृष्टि या प्रकृति भी मानव की भाँति ब्रह्म की ही सृष्टि है । स्वयं उनके शब्दों में—‘प्रकृति के लघु तृण और महान् वृक्ष, कोमल कलियाँ और कठोर शिलाएँ, अस्थिर जल और स्थिर पर्वत, निविड अन्धकार और उज्ज्वल विद्युत-रेखा, मानव की लघुता-विशालता, कोमलता-कठोरता, चंचलता-निश्चलता और मोह-ज्ञान का केवल प्रतिबिम्ब न होकर एक ही विराट से उत्पन्न सहोदर हैं ।’^६ इस प्रकार अद्वैत-दर्शन से उन्होंने प्रकृति के प्रति सहोदर भाव या वन्धुत्व भावना का बोध प्राप्त किया । प्रकृति के प्रति सहज सहानुभूति तो उनमें पहले से ही थी, अद्वैत-ज्ञान ने उस भाव को सुदृढ़ एवं गम्भीर आधार प्रदान कर दिया ।

सर्ववादी दृष्टि अद्वैतवादी दृष्टिकोण से भी अधिक व्यापक है । अद्वैतवादी जड़-जगत् या प्रकृति को ब्रह्म की या उसकी माया की सृष्टि तो मानता है पर साथ ही उसे मिथ्या भी घोषित करता है जबकि सर्ववादी के अनुसार प्रकृति में भी परमात्मा की सत्ता विद्यमान रहती है, अतः वह मिथ्या प्रतीत नहीं होती । वैसे सर्ववाद अद्वैतवाद का ही विकसित रूप है पर प्रकृति के प्रति उनमें दृष्टि-भेद है । महादेवी की दृष्टि अद्वैतवाद एवं सर्ववाद—दोनों को समन्वित रूप में देखती है । अतः एक ओर वे सृष्टि एवं प्रकृति को ब्रह्म की रचना मानती हैं तो दूसरी ओर वे उसमें ब्रह्म की सत्ता का

३. महादेवी-संस्मरण-ग्रन्थ ; पृ० १२२ ।

४. वही ; पृ० २१ ।

५. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य ; पृ० ६१ ।

भी साक्षात्कार करती है। जो वीज वृक्ष का स्रष्टा है वह आगे चलकर शत-शत रूप धारण करके वृक्ष में विद्यमान भी रह सकता है—अतः उपर्युक्त मान्यता में कोई असंगति नहीं है। महादेवी को यह सर्ववादी दृष्टिकोण प्राचीन भारतीय साहित्य—विशेषतः वैदिक साहित्य—से प्राप्त हुआ। वे लिखती हैं—“जहाँ तक भारतीय प्रकृतिवाद का सम्बन्ध है वह दर्शन के सर्ववाद का काव्य में भागवत अनुवाद कहा जा सकता है। यहाँ प्रकृति दिव्य शक्तियों की प्रतीक भी बनी, उसे जीवन की सजीव सगिनी बनने का अधिकार भी मिला, उसने अपने सौन्दर्य और शक्ति द्वारा अखण्ड और व्यापक परम तत्त्व का परिचय भी दिया और वह मानव के रूप का प्रतिविम्ब और भाव का उद्दीपन बनकर भी रही। वेदकालीन मनीषी उसे अजर सौन्दर्य और अजस्र शक्ति का ऐसा प्रतीक मानता है जिसके बिना जीवन की स्वस्थ गति सम्भव नहीं।”^६ महादेवी ने भी इसी सर्ववादी दृष्टि का परिचय देते हुए प्रकृति में परम सत्ता का साक्षात्कार अनेक कविताओं में किया है।

रहस्यानुभूति अद्वैतवादी और सर्ववादी विचारों की ही भावात्मक परिणति है। आत्मा और परमात्मा की अद्वैतता एवं ब्रह्म की सार्वभौमिक सत्ता का विचार जब मस्तिष्क के स्तर से उतर कर हृदय की अनुभूति बन जाता है तो इसी को रहस्यानुभूति कहते हैं। अतः रहस्यानुभूति ने महादेवी के अलौकिक प्रणय-भाव के साथ-साथ प्रकृति-प्रेम को भी भावात्मकता, कोमलता एवं आर्द्रता प्रदान की। प्रकृति और मानव का शुष्क सम्बन्ध रागात्मकता से ओत-प्रोत हो गया। इसीलिए वे अपने प्रियतम से आँख-मिचौनी खेलने या उनकी मुस्कुराहट और अपने आँसुओं का आदान-प्रदान करने के लिए प्रायः प्रकृति का माध्यम अपनाती हैं।

रही बात छायावाद की, वह तो न केवल शैली की दृष्टि से अपितु वस्तु, भाव और विचार की दृष्टि से भी प्रकृति के बहुत निकट है, यहाँ तक कि प्रारम्भ में कुछ आलोचकों ने प्रकृति-प्रेम की अभिव्यक्ति को ही छायावाद मान लिया। पर यह मानना उचित नहीं कि छायावाद की विषय-वस्तु केवल प्रकृति ही हैं। जैसा कि हम अन्यत्र स्पष्ट कर चुके हैं, छायावाद में प्रकृति-प्रेम के अतिरिक्त वैयक्तिकता, स्वच्छन्दता, लौकिक प्रेम (नारी-प्रेम), अध्यात्म आदि को भी प्रमुख स्थान प्राप्त है, यहाँ तक कि कहीं-कहीं वे प्रकृति से भी बढ़ गये हैं। अतः विषय-वस्तु की दृष्टि से छायावाद का अटूट सम्बन्ध स्वीकार नहीं किया जा सकता जबकि विषय चाहे जो हो, अभिव्यजना-शैली में प्रायः सर्वत्र ही छायावादी कवि प्रकृति का आश्रय ग्रहण करता है। उसका लक्ष्य चाहे जगत् के सुख-दुःख का निरूपण करना हो या प्रेयसी के सौन्दर्य का चित्रण करना अथवा विरह-वेदना की अभिव्यक्ति करना हो—प्रायः सर्वत्र ही वह प्रकृति को

चित्रण को ही मानवीकृत कह दे तो अनुचित नहीं होगा। फिर भी यहाँ हम उनकी एक-दो ऐसी कविताओं का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं जहाँ आदि से लेकर अन्त तक प्रकृति के किसी एक अंग को ही मानवी रूप में प्रस्तुत किया है। विशेषतः पुष्प सम्बन्धी कुछ कविताओं में यह प्रवृत्ति प्रायः मिलती है। 'नीहार' में सप्रहीत एक कविता में पुष्प की पूरी कहानी मानवी रूप में प्रस्तुत की गयी है ; यथा :

था कली के रूप शैशव—
 में अहो सूखे सुमन,
 मुस्कराता था, खिलाती,
 अंक में तुझको पवन !

यहाँ पुष्प का बाल्यकाल चित्रित है, पर आगे क्रमशः वह युवावस्था एवं वृद्धावस्था में पदार्पण करता है तो उसकी भी वही स्थिति होती है जो मानव के जीवन में सम्भव है।

खिल गया जब पूर्ण तू—
 मंजुल सुकोमल पुष्पवर,
 लुब्ध मधु के हेतु मँडराते,
 लगे आने अमर !
 × × ×
 लोरियाँ गाकर मधुप,
 निद्रा विवश करते तुझे,
 यत्न माली का रहा—
 आनन्द से भरता तुझे !
 × × ×
 सो रहा जब तू धरा पर—
 शुष्क बिखराया हुआ,
 गंध कोमलता नहीं,
 मुख मंजु मुरझाया हुआ !
 × × ×
 जिस पवन ने अंक में—
 ले प्यार था तुझको किया,
 तीव्र झोके में सुला—
 उसने तुझे भू पर दिया !

इस प्रकार यहाँ पुष्प की विभिन्न अवस्थाओं एवं दशाओं का चित्रण मानव-जीवन के अनुरूप किया गया है। कवयित्री का मूल लक्ष्य पुष्प के माध्यम से मानव-जीवन की विषमताओं का उद्घाटन करना रहा है, इसीलिए वह अन्त में इस निष्कर्ष का प्रतिपादन करती है :

कर दिया मधु और सौरभ,
दान सारा एक दिन।
किन्तु रोता कौन है,
तेरे लिए दानी सुमन !
मत व्यथित हो फूल ! किसको,
सुख दिया संसार ने !
स्वार्थमय सबको बनाया—
है यहाँ करतार ने !

इसी संग्रह की एक अन्य कविता में भी पुष्प की कहानी को पुनः मानवीकृत रूप में प्रस्तुत किया गया है ; उसमें भी उसके जीवन की विभिन्न अवस्थाओं का चित्रण करते हुए उसकी सुकुमारता एवं निरीहता का प्रतिपादन किया गया है , जैसे :

उषा के छू आरक्त कपोल
किलक पड़ता तेरा उन्माद,
देख तारों के बुझते प्राण
न जाने क्या आ जाता याद ?
हेरती है सौरभ की हाट
कहो किस निर्मोही की बाट ?
× × ×
लुटा अपना यौवन अनमोल
ताकती किस अतीत की ओर ?
जानते हो यह अभिनव प्यार
किसी दिन होगा कारागार ?
× × ×
तुम्हें भेजा जिसने इस देश
कौन वह है निष्ठुर कर्तार ?
हँसो पहनो कांटों का हार
मधुर भोलेपन के संसार !

पुष्प सम्बन्धी इन दोनों ही कविताओं में पुष्प की सुन्दरता, कोमलता एवं उदारता का चित्रण करते हुए साथ में इस संसार की स्वार्थपरता एवं निष्ठुरता का भी प्रतिपादन किया गया है, अतः कहना चाहिए कि यहाँ मानवीकरण सोद्देश्य है ; पुष्प के माध्यम से उसी कोटि के मनुष्यों की करुण स्थिति पर प्रकाश डालने का उद्देश्य है ; ऐसी स्थिति में इन्हें 'समासोक्ति' अलंकार में भी स्थान दिया जा सकता है ।

उपर्युक्त कविताओं के अतिरिक्त उषा, संध्या, रश्मि, वसन्त-रजनी आदि से सम्बन्धित विभिन्न कविताएँ भी आलम्बन रूप के साथ-साथ मानवी रूप को भी प्रस्तुत करती हैं , इनकी चर्चा पीछे की जा चुकी है । पृष्ठभूमि, वातावरण या उद्दीपन-रूप में भी वे प्रकृति के क्रिया-कलापों को मानवी क्रिया-कलापों के रूप में प्रस्तुत करती हैं, अतः मानवीकरण के आशिक उदाहरण वहाँ भी दृष्टिगोचर होते हैं । अतः यहाँ इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि प्रकृति-चित्रण के सभी रूपों में प्रकृति मानवीकृत रूप में ही प्रायः आयी है ; अतः महादेवी के प्रकृति-चित्रण की यह सर्वप्रमुख प्रवृत्ति सिद्ध होती है ।

(४) उपमान रूप—जीवन में जिस प्रकार हम प्रकृति के विभिन्न उपकरणों से अपनी सौंदर्य-सज्जा में अभिवृद्धि करते हैं उसी प्रकार काव्य जगत् में भी प्रतिपाद्य विषय को भी प्रकृति की सहायता से सुसज्जित करते हैं । कथ्य वस्तु की सज्जा के लिए प्रयुक्त ये बाह्य तत्त्व ही शास्त्रीय शब्दावली में 'उपमान' कहलाते हैं जबकि स्वयं कथ्य वस्तु 'उपमेय' की सजा से अभिहित की जाती है । महादेवी के काव्य में कथ्य की सज्जा या उसके अलंकरण के लिए प्रकृति के विभिन्न उपकरणों का प्रयोग प्रचुर मात्रा में हुआ है ; यहाँ कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं :

(क) तुहिन के पुलिनों पर छविमान,
किसी मधुदिन की लहर समान,
× × ×
धूलि के कण में नभ सी चाह,
बिन्दु में दुख का जलधि अथाह,

(ख) दिया क्यों जीवन का 'वरदान' ?
× × ×
इन्द्र धनुष सा घन-अंचल में,
तुहिनबिन्दु सा किसलय दल में,
करता है पल पल में देखो
मिटने का अभिमान !

(ग) प्राणों के अंतिम पाहुन

चाँदनी-धुला अंजन सा, विद्युत्-मुस्कान बिछाता,
सुरभित समीर-पंखों से उड़ जो नभ में घिर आता,
वह वारिद तुम आना बन !

× × ×
अज्ञात लोक से छिप छिप ज्यों उतर रश्मियाँ आतीं ।
मधु पीकर प्यास बुझाने फूलों के उर खुलवातीं,
छिप आना तुम छायातन !

(घ) मेघों में विद्युत् सी छवि, उनकी बनकर मिट जाती,

(ङ) पावस-धन सी उमड़ बिखरती,
शरद निशा सी नीरव धिरती ।

धो लेती जग का विषाद,

उपर्युक्त उद्धरणों में ध्यान देने की बात यह है कि एक तो उन्होंने परम्परागत रूप में प्रकृति का उपयोग नहीं किया है, जहाँ प्राचीन काव्य में सौंदर्य-चित्रण के लिए प्राकृतिक उपादानों का प्रयोग प्रायः उनके बाह्य रूप-रंग की दृष्टि से हुआ है वहाँ महादेवी ने उनके आन्तरिक गुणों के द्वारा विभिन्न तथ्यों, विचारों एवं क्रिया-व्यापारों की स्पष्टता के लिए ही उनका प्रयोग किया है। दूसरे, उनके उपमान अलग-अलग वस्तुओं के रूप में नहीं हैं अपितु वे अपने साथ सम्पूर्ण दृश्य को सजीवता से लिए हुए हैं। कही-कही किसी एक क्रिया-व्यापार के बोध के लिए प्रकृति का एक परिपूर्ण चित्र प्रस्तुत किया गया है। अस्तु, उन्होंने उपमान रूप में प्रकृति का उपयोग सर्वत्र भाव-बोध की दृष्टि से ही किया है—उनके काव्य में उपमानों का अवाञ्छित आरोपण कही भी दृष्टिगोचर नहीं होता।

कही-कही उनके काव्य में प्रकृति उपमान से उपमेय भी बन गयी है या प्रकृति के एक दृश्य की उपमा दूसरे दृश्य से दी गयी है अर्थात् उपमान और उपमेय—दोनों का कार्य प्रकृति से लिया गया है; जैसे :

(क) कनक से दिन मोती सी रात,
सुनहली साँझ गुलाबी प्रातः,

(ख) शून्यता में निद्रा की बन,
उमड़ आते ज्यों स्वप्न धन,
पूर्णता कलिका की सुकुमार,
छलक मधु में होती साकार !

यहाँ प्रथम उदाहरण में जहाँ प्राकृतिक उपादान उपमेय रूप में प्रस्तुत है वहाँ दूसरे में प्रकृति के ही एक दृश्य की तुलना दूसरे दृश्य से की गयी है ।

इस प्रकार महादेवी के काव्य में विभिन्न प्राकृतिक उपादानों का उपयोग उपमान-रूप में प्रायः हुआ है फिर भी उन्होंने उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक आदि की अपेक्षा रूपकाति-शयोक्ति, समासोक्ति या अन्योक्ति के रूप में उनका उपयोग अधिक किया है, जहाँ उपमान उपमान न रह कर प्रतीक बन जाते हैं । परम्परागत काव्य-शास्त्र के अनुसार प्रतीकों का भी समावेश उपमानों में हो जाता है, पर हमारे विचार से यह स्थिति स्वीकार्य नहीं क्योंकि उस दशा में प्रतीक-सिद्धान्त को अलंकार-सिद्धान्त में ही समन्वित कर देना होगा—पर यह समन्वय भी दो विजातीय तत्त्वों का मेल सिद्ध होगा । ऐसी स्थिति में हम केवल उन्हीं उपमानों एवं अलंकारों को उपमान एवं अलंकार के रूप में मान्यता देते हैं जो प्रतीक की सीमा में नहीं आते । इस सम्बन्ध में अधिक स्पष्टीकरण आगे महादेवी के शैली-पक्ष पर विचार करते समय किया जायगा, यहाँ निष्कर्ष-रूप में इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि शुद्ध उपमान या अलंकार के रूप में महादेवी ने प्रकृति का उपयोग तो प्रायः किया है पर प्रकृति-चित्रण के अन्य प्रकारों की तुलना में वह अपेक्षाकृत कम ही है ।

(५) प्रतीक रूप—प्रतीक-सिद्धान्त साहित्य के शैली-पक्ष से सम्बन्धित महत्वपूर्ण सिद्धान्त है जिसकी विस्तृत चर्चा अन्यत्र की जायगी । यहाँ इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि जब हम किसी भी शब्द को उसके प्रचलित अर्थ से भिन्न, अन्य अर्थ में प्रयुक्त करते हैं तथा ऐसी स्थिति में वह दोनों अर्थों का वहन साथ-साथ करता रहे तो उसे साहित्य-शास्त्र की शब्दावली में प्रतीक कहते हैं । जैसे—‘मधुर-मधुर मेरे दीपक जल ।’—मेरे दीपक एक ओर दीपक का अर्थ देता है तो दूसरी ओर जीवन का—इसलिए यहाँ दीपक को जीवन का प्रतीक माना जा सकता है । उपमान की ही भाँति प्रतीक का भी लक्ष्य मूल भाव को स्पष्ट करना होता है पर उपमान में प्रचलित अर्थ पर अन्य अर्थ का आरोपण नहीं होता, वह उपमेय से संपृक्त रहता है जबकि प्रतीक में उपमान उपमेय का स्थानापन्न बन जाता है । वैसे संस्कृत काव्य-शास्त्र में कुछ अलंकार ऐसे भी हैं जो प्रतीक के अनुरूप हैं ; यथा—रूपकातिशयोक्ति । पर हम यहाँ प्रतीक को अलंकार से भिन्न मानते हुए महादेवी के प्रकृति-चित्रण की विवेचना करने का प्रयास करेंगे ।

प्रकृति के विभिन्न अंगों को कवयित्री ने प्रायः अपने दार्शनिक विचारों एवं बौद्धिक तथ्यों के प्रतीक-रूप में प्रस्तुत किया है । तम को वे अज्ञान के अर्थ में, घटा को निराशा के अर्थ में, सागर को ससार के अर्थ में प्रयुक्त करती हुई, प्रकृति का एक खड्ग-चित्र प्रस्तुत कर देती है ; यथा :

घोर तम छाया चारों ओर,
घटायें घिर आईं घन-घोर ;

वेग माख्त का है प्रतिकूल,
हिले जाते हैं पर्वत-मूल ;
गरजता सागर बारम्बार,
कौन पहुँचा देगा उस पार !

यहाँ सामान्य अर्थ और प्रतीकार्थ—दोनों साथ-साथ चलते-रहते हैं। प्रकृति के भयानक रूप-चित्रण के द्वारा साधक की मानसिक स्थिति का दिग्दर्शन प्रतीकात्मक रूप में करवाया गया है। प्रयुक्त प्रतीकों में व्यक्त वस्तु के अनुरूप प्रभावोत्पादन की क्षमता है ; अतः वे अपने लक्ष्य की पूर्ति में सफल सिद्ध होते हैं।

विभिन्न ऋतुओं का चित्रण भी प्रतीक-रूप में महादेवी के काव्य में अनेक स्थलों पर उपलब्ध होता है। वे प्रायः ग्रीष्म का रोष, क्रोध या अनुताप के लिए, वर्षा का दुःख, करुणा, आँसू आदि के लिए, शिशिर का जडता व शोक-ग्रस्त अवस्था के लिए, पतझड़ का जरा-जीर्ण अवस्था के लिए तथा वसन्त का यौवन, सुख, और आनन्द के लिए प्रयोग करती है ; यहाँ कतिपय उदाहरण द्रष्टव्य हैं।

(क) हगों में सोते हैं अज्ञात ;
निदाघों के दिन पावस रात ;

(ख) मांगने पतझार से,
हिमविन्दु तब मधुमास आया !

महादेवी के काव्य में प्रकृति-चित्रण सम्बन्धी एक विशेष प्रवृत्ति आत्मारोपण की भी है। वे प्रकृति में प्रायः अपनी सत्ता के दर्शन करती हुई उसके साथ तादात्म्य स्थापित करती हैं ; ऐसे स्थलों में प्रकृति का भाव प्रतीकार्थ में ही ग्रहण करना पड़ता है ; यथा :

(क) मैं नीर भरी दुःख की बदली,
× × ×
विस्तृत नभ का कोई कोना,
मेरा न कभी अपना होना,

(ख) प्रिय ! सांध्य गगन, मेरा जीवन !

(ग) मैं बनी मधुमास आली,
आज मधुर विषाद की घिर करुण आई यामिनी,
वरस सुधि के इन्दु से छिटकी पुलक की चाँदनी ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि महादेवी के काव्य में प्रकृति का प्रतीक-रूप में

उपयोग समुचित रूप में हुआ है। वे प्रायः मूल भाव के स्पष्टीकरण एवं उसे अनुभूति-गम्य बनाने में सहायक सिद्ध होते हैं। पर साथ ही वे कही भी प्रयासपूर्वक आरोपित प्रतीत नहीं होते—यही प्रतीक-प्रयोग की स्वाभाविकता एवं सफलता का सबसे बड़ा प्रमाण है।

(६) अन्योक्ति रूप—अप्रस्तुत के माध्यम से प्रस्तुत विषय की व्यञ्जना को अन्योक्ति कहा जाता है। वैसे भारतीय अलंकार-शास्त्रियों ने इसे भी अलंकार का एक भेद माना है तथा उस स्थिति में इसका विवेचन यहाँ अलग-से करने की आवश्यकता नहीं थी क्योंकि अलंकरण रूप में प्रकृति का विवेचन पीछे किया जा चुका है; किन्तु हमारे विचार से अन्योक्ति मूलतः अलंकार की कोटि में नहीं आती। अलंकार की सीमा वहाँ तक है जहाँ तक वह अलंकार्य के साथ प्रस्तुत होता है, किन्तु जब वह अलंकार्य का स्थानापन्न बन जाता है तो वहाँ अलंकार न रहकर वह मूल का प्रतिनिधि बन जाता है। वस्तुतः अलंकार की अपेक्षा वह प्रतीक के अधिक निकट है किन्तु प्रतीकार्य का सम्बन्ध पूरे वाक्य या पूरे प्रसंग से न होकर अलग-अलग शब्दों से होता है जबकि अन्योक्ति में पूरा प्रसंग ही दोहरे अर्थों का सूचक होता है। वैसे, अन्योक्ति के अन्तर्गत भारतीय काव्य-शास्त्रियों की व्यञ्जना शक्ति एवं ध्वनि सिद्धान्त तथा पाश्चात्य काव्य-शास्त्रियों के प्रतीक सिद्धान्त का समावेश किया जा सकता है। पर यहाँ हम केवल परम्परा का निर्वाह करते हुए, अन्योक्ति रूप की विवेचना अलग से कर रहे हैं।

महादेवी ने जहाँ प्रकृति का मानवीकरण किया है, वहाँ अनेक प्रसंगों में अन्योक्ति का भी निर्वाह हुआ है। जैसे, पुष्प सम्बन्धी निम्नांकित कविता में देखिये :

कर दिया मधु और सौरभ,
दान सारा एक दिन,
किन्तु रोता कौन है,
तेरे लिए दानी सुमन ?

यहाँ पुष्प के माध्यम से कवयित्री एक उदार व्यक्ति की कहानी प्रस्तुत कर रही हैं, अतः इसे अन्योक्ति के अन्तर्गत स्थान दिया जा सकता है। इसी प्रकार निम्नांकित अंश में तरी और सागर के माध्यम से जो सन्देश दिया गया है वह अन्योक्तिपरक है :

सुनाई किसने पल में आन,
कान में मधुमय मोहक तान ?
'तरी को ले जाओ मञ्जुघार,
डूब कर हो जाओगे पार ;
विसर्जन ही है कर्णाधार,
वही पहुँचा देगा इस पार !'

एक अन्य कविता में पुष्प की कोमलता के माध्यम से कवयित्री ने अपने ही व्यक्तित्व की सुकुमारता को व्यक्त किया है जो अन्योक्ति का सुन्दर उदाहरण है :

कौन वह है सम्मोहन राग
 खींच लाया तुमको सुकुमार ?
 तुम्हे भेजा जिसने इस देश
 कौन वह है निष्ठुर कर्तार ?
 हँसो पहनो कांटों का हार
 मधुर भोलेपन के संसार !

वस्तुतः इस प्रकार के उदाहरणों में प्रकृति का दोहरा उपयोग हुआ है—एक ओर वह मानवीकृत रूप में प्रस्तुत की गयी है तो दूसरी ओर अन्योक्ति के द्वारा उसके माध्यम से किन्हीं विशेष विचारों या भावों को भी व्यक्त किया है। ऐसी स्थिति में मानवीकरण एवं अन्योक्ति-रूप एक-दूसरे के पूरक एवं सहयोगी सिद्ध होते हैं।

● निष्कर्ष—इस प्रकार हम देखते हैं कि महादेवी के काव्य में प्रकृति-चित्रण के प्रायः सभी प्रकार दृष्टिगोचर होते हैं तथा सभी में उन्होंने अपनी विशिष्टता एवं नवीनता का परिचय दिया है फिर भी अपेक्षाकृत उन्होंने मानवीकरण एवं प्रतीकात्मकता पर अधिक बल दिया है। इसका मूल कारण कदाचित् यह है कि प्रकृति के स्थूल सौंदर्य में भी प्रायः उन्होंने मानवी भावनाओं व क्रिया कलापों का साक्षात्कार किया है तथा बाह्य रूप की अपेक्षा आन्तरिक सत्य को अधिक महत्त्व प्रदान किया है।

उनके द्वारा चित्रित विभिन्न रूपों का विश्लेषण करने के अनन्तर उनके प्रकृति-चित्रण की प्रमुख प्रवृत्तियाँ ये बताई जा सकती हैं—एक तो प्रकृति-चित्रण उनके लिए साध्य कम, साधन अधिक है—अर्थात् उन्होंने प्रकृति-चित्रण शुद्ध प्रकृति-चित्रण के लिए कम किया है, भावों और विचारों की अभिव्यक्ति के माध्यम के रूप में अधिक किया है। दूसरे, उन्होंने प्रकृति के बाह्य रूप-सौंदर्य की अपेक्षा उसकी आन्तरिक क्रियाओं का चित्रण अधिक किया है। तीसरे, प्रकृति के स्थिर एवं जड़ रूप की अपेक्षा उसके गत्यात्मक एवं चेतन रूप के अकन में उन्होंने अधिक रुचि प्रदर्शित की है। चौथे, उनके प्रकृति-चित्रण में यौन भावना या वासना का रंग प्रायः न के बराबर है। पाँचवे, उन्होंने प्रकृति और जगत् के बीच संतुलन स्थापित किया है अर्थात् न तो वे प्रकृति को इतना महत्त्व देती हैं कि उसके सम्मुख जगत् की वास्तविकता उपेक्षित हो जाय और न ही वे जगत् की वास्तविक कटुता से इतनी ग्रस्त हैं कि उसमें प्रकृति का सौंदर्य सर्वथा विस्मृत हो जाय। अतः प्रकृति उनके लिए भौतिक जीवन की समस्याओं से विमुख होकर पलायन का आश्रय नहीं है अपितु वह जीवन और जगत् की विषमता एवं कटुता के प्रभाव को न्यून करने का साधन है। अस्तु, महादेवी में सत्य के प्रति जो अनुराग, मानवता के

प्रति जो स्नेह एवं समन्वय के प्रति जो आकर्षण है ; वह उनके प्रकृति-चित्रण में भी सर्वत्र दृष्टिगोचर होता है । इसीलिए उनका प्रकृति-चित्रण केवल सौन्दर्य का आगार न होकर सत्य के समन्वय एवं शिव के साधन का भी कार्य करता है । एक वाक्य में— उनका प्रकृति-चित्रण सत्य, शिव, सुन्दरम् के समन्वित लक्ष्य की पूर्ति का नूतन आदर्श स्थापित करता है ; इसमें कोई सदेह नहीं । अन्य कतिपय कवियों की भाँति उन्होंने उसे केवल ऐन्द्रियकता, सौन्दर्य-लिप्सा एवं पलायनवाद का साधन नहीं बनाया है । इस दृष्टि से भारतीय साहित्य की प्रकृति-चित्रण की परम्परा में भी महादेवी का विशिष्ट दृष्टिकोण, विशेष योग-दान एवं महत्त्वपूर्ण स्थान स्वीकार किया जा सकता है ।

* * *

महादेवी : नया मूल्यांकन

तृतीय खण्ड

महादेवी-काव्य : शैली एवं रूप

महादेवी-काव्य : शैली एवं रूप

● महादेवी के काव्य का शैली-पक्ष

- * शैली के परम्परागत मान-दंड
- * शैली के नये मान-दंड
- * संयोजनात्मक रूप-विधान (अलंकार-योजना)
- * विश्लेषणात्मक रूप-विधान (विम्ब-विधान)
- * विस्थापनात्मक रूप-विधान (प्रतीक योजना)
- * विनिमयात्मक रूप-विधान (वक्रोक्ति)
- * समावयात्मक रूप-विधान
- * निष्कर्ष

● महादेवी का काव्य-रूप : गीति

महादेवी-काव्य का शैली पक्ष

‘.....साहित्य और विशेषतः काव्य व्यक्ति या समूह के भाव-जगत को अनुकूल दिशा में क्रियाशील बनाने का लक्ष्य रखता है, अतः उसे भाषा की सम्पूर्ण शक्तियों और अन्तःकरण की समस्त भावनाओं का उपयोग करना पड़े, तो आश्चर्य नहीं ।’

—महादेवी

सामान्यतः कवि-कर्म के तीन सोपान माने जा सकते हैं—(१) अनुभूति, (२) अभिव्यक्ति एवं (३) सप्रेषण । पहले कवि विषय-वस्तु की अनुभूति प्राप्त करता है जिसे वह भाषा के माध्यम से अभिव्यक्त करता है और उसकी अभिव्यक्ति पाठक के मन तक सप्रेषित होती है । अनुभूति के अभाव में अभिव्यक्तियों में सहजता एवं विशिष्टता नहीं आ पाती तथा अभिव्यक्ति की सहजता या विशिष्टता के अभाव में रचना में सप्रेषणीयता नहीं आ पाती—इस प्रकार ये तीनों अंग एक-दूसरे के पूरक हैं । पर अनुभूति न्यूनाधिक-मात्रा में हम सभी के पास होती है ; उसे टूटी-फूटी भाषा में व्यक्त भी सब कर लेते हैं फिर भी सप्रेषणीयता का गुण उसमें सर्वत्र ही नहीं आ पाता । सामान्य व्यक्ति में और कवि में अन्तर अनुभूति का नहीं अपितु अभिव्यक्ति का होता है, कवि की अभिव्यक्ति—यदि वह सचमुच कवि है—जहाँ प्रेषणीयता की क्षमता से युक्त होती है, वहाँ सर्व-साधारण की अभिव्यक्ति में ऐसा नहीं होता । कवि या साहित्यकार की अभिव्यक्ति की इसी विशेषता को ‘शैली’ कहा जाता है । जैसा कि ‘साहित्य-विज्ञान’ में शैली सम्बन्धी विभिन्न परिभाषाओं के अध्ययन-विवेचन के अनन्तर निर्धारित किया गया है—अभिव्यजना-पद्धति का वैशिष्ट्य ही शैली है ।^१

१. साहित्य विज्ञान ; पृ० २१६ ।

● शैली के परम्परागत मानदंड—काव्य-शैली की विभिन्न विशेषताओं एवं प्रवृत्तियों का सामान्य रूप में अध्ययन, विश्लेषण एवं मूल्यांकन करने के लक्ष्य से साहित्य-शास्त्र में अनेक सिद्धान्तों या मानदंडों की स्थापना हुई है, प्राचीन साहित्य-शास्त्र में अलंकार, गुण, वक्रोक्ति, ध्वनि आदि सिद्धान्त तथा आधुनिक साहित्य-शास्त्र में बिम्ब, प्रतीक आदि सिद्धान्त शैली के ही विभिन्न तत्त्वों एवं पक्षों की व्याख्या प्रस्तुत करते हैं। इनमें से प्रत्येक सिद्धान्त शैली के एक विशेष प्रकार पर बल देता हुआ उसके विभिन्न भेदोपभेदों की विवेचना करता है। यद्यपि ये सिद्धान्त साहित्यालोचन के क्षेत्र में बहुत प्रचलित एवं बहुत मान्य हैं किन्तु उनमें कुछ ऐसी त्रुटियाँ हैं जिनके कारण इन्हें प्रयुक्त करना अनुचित प्रतीत होता है। मूलतः ये सिद्धान्त शैली के अलग-अलग तत्त्वों पर आधारित हैं, पर अपना क्षेत्र-विस्तार करने के लिए ये एक-दूसरे की सीमाओं को आक्रान्त करते हुए परस्पर घुल-मिल जाते हैं। इसका परिणाम यह होता है कि शैली की एक ही विशेषता को अलंकारवादी किसी न किसी अलंकार का, ध्वनिवादी किसी न किसी ध्वनि-भेद का या बिम्बवादी किसी न किसी बिम्ब-भेद का नाम देकर उसे अपने क्षेत्र में बलात् घसीट ले जाता है। उदाहरण के लिए बिहारी के निम्नांकित दोहे को लीजिए :

नहिं पराग नहिं मधुर मधु, नहिं विकास इहि काल ।

अली कली ही सौं बंध्यौ, आगे कौन हवाल ॥

यह दोहा अलंकारवादियों के अनुसार अन्योक्ति अलंकार का, ध्वनिवादियों के अनुसार ध्वनि का, बिम्बवादियों के अनुसार बिम्ब-योजना का तथा प्रतीकवादियों के अनुसार प्रतीक-योजना का सुन्दर उदाहरण है। यहाँ लक्ष्य करने की बात यह है कि ये चारों सिद्धान्त दोहे की अलग-अलग विशेषताओं पर आधारित नहीं हैं अपितु एक ही विशेषता से सम्बन्धित हैं—प्रस्तुत विषय को अप्रस्तुत के माध्यम से व्यक्त करना ! ऐसी स्थिति में यह प्रश्न उपस्थित होता है कि क्या अलंकार, ध्वनि, बिम्ब या प्रतीक मूलतः एक ही है या अलग-अलग ? और यदि एक ही है तो फिर उन्हें अलग-अलग नाम देने की क्या आवश्यकता है ? और यदि वे अलग-अलग हैं तो उनके स्वरूप में परस्पर कोई ऐसा अन्तर होना चाहिए कि जिससे उन्हें पृथक् रूप में देखा जा सके ! इन सब प्रश्नों पर हम अपने 'साहित्य-विज्ञान' के तृतीय खंड 'साहित्य की शैली' में विस्तार से विचार करते हुए इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि मूलतः ये सिद्धान्त अलग-अलग हैं किन्तु इनके सस्थापक अपने दुराग्रह के कारण इनके भेदोपभेदों में इस तरह से विस्तार करते हैं कि जिससे अन्य सिद्धान्तों का क्षेत्र भी इनके क्षेत्र में अनुचित रूप में आ जाता है। यह प्रयास वैसा ही है जैसा कि एक व्यक्ति जो प्रारंभ में यह कह कर कि वह फल ही ग्रहण करेगा, आगे चलकर लड्डू भी ग्रहण करले और अपने पक्ष में यह तर्क

दे कि फलो के दो भेद होते हैं ; एक वृक्ष पर पका हुआ फल और दूसरा हलवाई की कड़ाही में निर्मित—अतः लड्डू दूसरे प्रकार का फल है । यह बात सुनने में अत्यन्त हास्यापद एवं उटपटांग प्रतीत होगी पर वास्तविकता यह है कि परम्परागत काव्य-शास्त्र में विभिन्न सिद्धान्तों के अनुयायियों ने इसी प्रकार का प्रयास बराबर किया है जिसके परिणामस्वरूप अलंकार, वक्रोक्ति, ध्वनि, प्रतीक, विम्ब आदि का मूल क्षेत्र अस्पष्ट, असीमित एवं अनिश्चित हो गया है । इसी स्थिति के कारण अनेक समीक्षात्मक ग्रन्थों एवं शोध-प्रबन्धों में यह विचित्र बात दिखाई पड़ेगी कि जिन उदाहरणों के आधार पर एक आलोचक बिहारी को अलंकारवादी सिद्ध करता है, दूसरा उन्हें उन्हीं उदाहरणों के बल पर ध्वनिवादी या प्रतीकवादी सिद्ध करता है—इतना ही नहीं कई बार तो एक ही पुस्तक के विभिन्न अध्यायों में भी यह असंगति दृष्टिगोचर होती है । वस्तुतः जब मानदंड ही अनिश्चित एवं अप्रामाणिक हो तो उसके आधार पर किये गये मूल्यांकन का भी दोष पूर्ण हो जाना स्वाभाविक है ।

उपर्युक्त स्थिति में हमारे सामने एक ही मार्ग है कि हम परम्परागत मानदंडों को या तो विलकुल त्याग दे या फिर उन्हें आधुनिक वैज्ञानिक पद्धति से जाँचकर एक सुनिश्चित एवं सीमित रूप प्रदान कर दें । हमारे विचार में परम्परागत चिन्तन को सर्वथा ठुकराने की अपेक्षा यह अधिक अच्छा है कि उसे संशोधित, सुसंगत एवं सुसम्बन्धित रूप प्रदान करके सम्यक् रूप में ग्रहण कर लिया जाय ।

● शैली के नये मानदंड—आधुनिक विज्ञान एवं मनोविज्ञान की स्थापनाओं को ध्यान में रखते हुए शैली सम्बन्धी परम्परागत सिद्धान्तों का विवेचन-विश्लेषण करने के अनन्तर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि साहित्य की शैली के सभी आधारभूत तत्त्वों को इन पाँच वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—(१) संयोजनात्मक रूप-विधान, (२) विश्लेषणात्मक रूप-विधान, (३) विस्थापनात्मक रूप-विधान, (४) विनिमयात्मक रूप-विधान और (५) समावयात्मक रूप-विधान । कवि या साहित्यकार जब अपनी अभिव्यक्ति में चारुत्व लाने के लिए प्रस्तुत विषय के साथ अप्रस्तुत का संयोजन करता है तो उसे संयोजनात्मक रूप-विधान कह सकते हैं । जिस प्रकार व्यावहारिक जीवन में हम शरीर को सजाने के लिए बाह्य पदार्थों—वस्त्र, आभूषणों, पुष्पादि—का संयोजन करते हैं उसी प्रकार साहित्यकार मूल विषय-वस्तु के साथ बाह्य वस्तु—उपमानादि का संयोग करता है ; इसी प्रक्रिया को परम्परागत शब्दावली में अलंकरण या अलंकार कहते हैं । विश्लेषणात्मक रूप-विधान में संयोजनात्मक रूप-विधान या अलंकार की भाँति किसी बाह्य वस्तु या अप्रस्तुत का योग नहीं रहता अपितु मूल वस्तु का ही विश्लेषण, विस्तार या स्पष्टीकरण इस प्रकार कर दिया जाता है कि जिससे उसका सौन्दर्य स्पष्ट रूप में व्यक्त हो सके । व्यावहारिक जीवन में यह प्रक्रिया विभिन्न अंगों के उभार या उनके अनावरण द्वारा संपन्न होती है तो साहित्य-

शास्त्र में इसे विम्ब-विधान कहा जाता है। विस्थापनात्मक रूप-विधान में मूल विषय के स्थान पर ही किसी अन्य बाह्य पदार्थ की प्रतिष्ठा इस प्रकार कर दी जाती है कि जिससे उसमें सौन्दर्य उत्पन्न हो जाय। प्रस्तुत वस्तु को अप्रस्तुत के माध्यम से व्यक्त करना इसके अन्तर्गत आता है। भारतीय काव्य शास्त्रियों ने इसे ध्वनि कहा है तो पाश्चात्य क्षेत्र में इसे प्रतीक की संज्ञा दी गयी है। वस्तुतः ध्वनि और प्रतीक दोनों का लक्ष्य एवं कार्य-व्यापार एक ही है।

विनिमयात्मक रूप-विधान में विस्थापनात्मकता की भाँति मूल वस्तु के स्थान पर अन्य वस्तु का या प्रस्तुत के स्थान पर अप्रस्तुत का सर्वथा आरोपण नहीं होता अपितु आंशिक आदान-प्रदान या गुणों का पारस्परिक विनिमय होता है; इसीलिए इसे विनिमयात्मक रूप-विधान कहा गया है। इसके मूल में लाक्षणिकता रहती है तथा लाक्षणिक प्रयोग, वक्रोक्ति, विशेषण-विपर्यय आदि का समाहार इसके अन्तर्गत हो जाता है। समावयात्मक रूप-विधान में मूल विषय के बाह्य अवयवों की समानता या एकरूपता के द्वारा सौन्दर्य उत्पन्न किया जाता है; अतः अनुप्रास, यमक आदि शब्दालंकारों का समावेश इसमें हो जाता है।

वस्तुतः शैली के ये पाँच भेद रसायन-शास्त्र और मनोविज्ञान के सुदृढ आधार पर प्रतिष्ठित हैं। रसायन-शास्त्र (कैमिस्ट्री) के अनुसार भी किसी भी द्रव्य की निहित शक्ति को जाग्रत करने के लिए उसमें पाँच प्रकार के रासायनिक परिवर्तन संभव हैं जो उपर्युक्त पाँच ही हैं—(१) संयोजनात्मक, (२) विश्लेषणात्मक, (३) विस्थापनात्मक, (४) विनिमयात्मक और (५) समावयात्मक। मानसिक क्षेत्र में हमारी कल्पना-शक्ति भी इन्हीं प्रक्रियाओं के द्वारा नये-नये रूपों की रचना करती है। कवि की शैली में भी विभिन्न परिवर्तन मूलतः कल्पना-शक्ति के द्वारा ही होते हैं; अतः उपर्युक्त भेदों के अन्तर्गत न केवल भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य-शास्त्र के शैली सम्बन्धी परम्परागत सिद्धान्तों का समाहार हो जाता है अपितु आधुनिक विज्ञान एवं मनोविज्ञान की स्थापनाओं से भी उनका मेल हो जाता है। इन भेदों को तालिका रूप में इस प्रकार स्पष्ट किया जा सकता है—

भेद	विलेपता	परम्परागत सिद्धान्त
१. संयोजनात्मक रूप-विधान = प्रस्तुत विषय के साथ अप्रस्तुत का संयोग।		} = अलंकार
२. विश्लेषणात्मक रूप-विधान = प्रस्तुत विषय का ही विश्लेषण विस्तार या चित्रण।		} = विम्ब-विधान
३. विस्थापनात्मक रूप-विधान = प्रस्तुत के स्थान पर अप्रस्तुत का निरूपण। (अप्रस्तुत के द्वारा प्रस्तुत की व्यञ्जना)		} = ध्वनि और प्रतीक

- ४ विनिमयात्मक रूप-विधान = प्रस्तुत और अप्रस्तुत के कुछ गुणों का पारस्परिक आदान-प्रदान या विनिमय । } = लाक्षणिकता या वक्रोक्ति
- ५ समावयात्मक रूप-विधान = प्रस्तुत विषय के ही विभिन्न अवयवों में बाह्य एकरूपता } = अनुप्रास, यमक आदि शब्दालंकार, छन्द, लय, आदि ।

इन भेदों के आधार पर न केवल शैली के सौन्दर्य की स्पष्ट रूप में मनोवैज्ञानिक व्याख्या की जा सकती है अपितु उसकी मूल प्रक्रिया को भी भली भाँति स्पष्ट किया जा सकता है । अलंकार, वक्रोक्ति, ध्वनि आदि के शताधिक प्रचलित भेद काव्य-शास्त्रियों की बुद्धि के चमत्कार को तो प्रमाणित करते हैं किन्तु उनसे काव्य-शैली के सौन्दर्य को स्पष्ट करने एवं उसकी मूल प्रक्रिया एवं लक्ष्य को हृदयगम करने में सहायता नहीं मिलती—इसीलिए हमारे विचार में अलंकारादि के शताधिक भेदोपभेदों में पड़ने की कोई आवश्यकता नहीं । इतना ही नहीं, ये भेदोपभेद मूल सिद्धान्त से दूर ले जाने वाले, आधारभूत क्षेत्र की सीमाओं का अतिक्रमण करने वाले एवं मूल तत्त्व को अस्पष्टता एवं अनिश्चितता प्रदान करने वाले सिद्ध होते हैं, अतः इनके स्थान पर पूर्वोक्त पाँच भेदों को शैली के मानदंड के रूप में ग्रहण किया जाय तो रचना-शैली की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया एवं उसके सौन्दर्य के उद्घाटन में अधिक सहायता मिलेगी । अतः आगे हम इन्हीं मानदंडों का आश्रय ग्रहण करते हुए महादेवी की काव्य-शैली का विवेचन वस्तुतः करेंगे ।

१. संयोजनात्मक रूप-विधान (अलंकार-योजना)

रसायन-शास्त्र के अनुसार जब दो या दो से अधिक पदार्थों के योग से नया यौगिक बनता है तो उसे संयोजन की प्रक्रिया कहा जाता है । मनोविज्ञान के क्षेत्र में भी यह स्वीकार किया गया है कि कल्पना-शक्ति अतीत के विभिन्न अनुभवों और बिम्बों के संयोजन या मेल से नया चित्र प्रस्तुत कर देती है । इसी प्रकार साहित्यकार की कल्पना-शक्ति भी विषय-वस्तु को नवीन एवं आकर्षक रूप प्रदान करने के लिए दो भिन्न तत्त्वों को—जिनमें एक प्रस्तुत होता है और दूसरा अप्रस्तुत—संयुक्त रूप में प्रस्तुत कर देती है जिससे प्रतिपाद्य वस्तु के सौन्दर्य में अभिवृद्धि होती है । इसी प्रक्रिया को परम्परागत काव्य-शास्त्र में अलंकार-योजना कहा गया है । संयोजनात्मक रूप-विधान या अलंकार-योजना की मूलतः दो सीमाएँ स्वीकार की जा सकती हैं, एक तो यह कि संयोजित किये जाने वाले दोनों तत्त्व दो भिन्न क्षेत्रों के होने चाहिए अर्थात् उनमें एक प्रस्तुत या उपमेय तथा दूसरा अप्रस्तुत या उपमान होना चाहिए । जहाँ दोनों वस्तुएँ एक ही पक्ष की होंगी उसे हम इस प्रक्रिया में नहीं ले सकते । दूसरे, संयोजित

वस्तु में प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों की सत्ता स्पष्ट रूप में विद्यमान रहनी चाहिए। दोनों में से एक के अभाव में वह सयोजन अलंकार के क्षेत्र से बाहर चला जायगा। उदाहरण के लिए—‘उसका मुख चाँद सा सुन्दर है’—इसमें मुख प्रस्तुत विषय है जिसका सयोजन अप्रस्तुत विषय चाँद के साथ किया गया है, यहाँ मुख और चाँद दोनों स्पष्ट रूप में विद्यमान हैं किन्तु यदि इसके स्थान पर कहा जाता—‘इस चाँद को देखकर कौन आकर्षित न होगा!’—तो यहाँ प्रस्तुत विषय के स्पष्ट उल्लेख के अभाव में उपमान न रहकर प्रतीक बन जाता है; अतः यह उदाहरण प्रतीक-योजना (विस्थापनात्मक रूप-विधान) के अन्तर्गत आता है। प्राचीन अलंकार शास्त्रियों ने अलंकार-योजना की इन सीमाओं को ध्यान में रखे बिना ही अलंकार के ऐसे भेदोपभेदों की कल्पना की है जो वस्तुतः अलंकार की सीमा के बाहर पड़ते हैं। जहाँ अलंकार की अनुपस्थिति में अलंकार हो वहाँ वह मूल का प्रतिनिधि ही माना जायगा—राजा के अभाव में राजमुकुट या उसकी पादुकाएँ, अलंकरण न रहकर राजचिह्न बन जायेगी। इस दृष्टि से विचार करने पर सादृश्यमूलक अलंकार (उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि) ही वास्तविक अलंकार सिद्ध होते हैं जबकि विरोधमूलक अलंकार (विभावना, असंगति, विरोधभास आदि) वक्रोक्ति के क्षेत्र में, गूढार्थ प्रतीतिमूलक अलंकार व्यञ्जना या ध्वनि के क्षेत्र में तथा शेष अलंकार भी अन्य सिद्धान्तों के क्षेत्र में चले जाते हैं जिन्हें वस्तुतः अलंकार नहीं माना जा सकता। अस्तु, सादृश्यमूलक अलंकारों को ही वास्तविक अलंकरण या सयोजनात्मक रूप-विधान के अन्तर्गत लिया जा सकता है।

सयोजनात्मक रूप-विधान का मूल लक्ष्य मूल विषय को उससे भी अधिक सुन्दर या प्रभावोत्पादक विषय (अप्रस्तुत) से सम्बद्ध करते हुए उसे आकर्षक रूप प्रदान करना होता है। पर साथ ही अप्रस्तुत विषय का किसी न किसी दृष्टि से प्रस्तुत के साथ मेल भी होना चाहिए, अन्यथा सयोजन की क्रिया स्वाभाविक नहीं रह सकेगी। इसीलिए सयोजनात्मकता की सफलता इस बात में निहित है कि जहाँ अप्रस्तुत प्रस्तुत से अधिक प्रभावोत्पादक हो वहाँ उनका पारस्परिक मेल भी किसी सादृश्य के आधार पर किया गया हो। महादेवी के सयोजनात्मक रूप-विधान को इस दृष्टि से परखा जा सकता है। यहाँ उनके काव्य से कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं :

- (क) शून्य नभ पर उमड़ जब दुख भार सी
नैशतम में, सघन छा जाती घटा,
बिखर जाती जुगनुओं की पाँति भी
जब सुनहले आँसुओं के हार सी,

- (ख) दिया क्यों जीवन का वरदान ?

× × ×
सिकता में अंकित रेखा सा,

वात-विकम्पित दीपशिखा सा ;
काल-कपोलों पर आँसू सा,
ढुल जाता हो म्लान !

(ग) तज उनका गिरि-सा गुरु अन्तर,
मैं सिकता कण-सी आई झर !

(घ) पीड़ा मेरे मानस से
भीगे पट सी लिपटी है !

उपर्युक्त उदाहरणों का क्रमशः विश्लेषण करने पर स्पष्ट होता है कि महादेवी प्रायः सूक्ष्म तत्त्व की व्यञ्जना सुस्पष्ट रूप में करने के लिए उसका संयोजन किसी स्थूल या दृष्टिगोचर रूप के साथ करती है ; यथा, उद्धरण क में सघन घटा का संयोजन दुःख-भार के साथ किया गया है या ख में जीवन की तुलना 'सिकता में अंकित रेखा,' 'वात-विकम्पित दीप-शिखा' 'काल-कपोलों पर आँसू' आदि से की गयी है। इसी प्रकार उदाहरण ग में एक ही महानता के लिए पर्वत एवं दूसरे की लघुता के लिए सिकता-कण की आयोजना की गयी है तो अगले उदाहरण में सूक्ष्म पीड़ा को भीगे पट से उपमित किया गया है। इनसे स्पष्ट है कि महादेवी का संयोजनात्मक रूप-विधान केवल बाह्य रूप-रंग के ही सादृश्य पर आधारित नहीं होता अपितु उसके मूल में प्रस्तुत एवं अप्रस्तुत विषय के प्रभाव-साम्य की आन्तरिक एकता रहती है। जीवन क्षण-भंगुर है, चंचल है, दुःखपूर्ण है—इन भावों के स्पष्टीकरण के लिए क्रमशः उन्होंने बालू में अंकित रेखा, हवा से काँपती हुई दीपशिखा या काल के आँसुओं का संयोजन किया है जो प्रतिपाद्य भाव को भली भाँति व्यक्त करते हैं। इस प्रकार का संयोजन वस्तु का केवल बाह्य बोध ही प्रस्तुत नहीं करता अपितु वह सम्पूर्ण भाव को मन पर अंकित कर देता है। अतः कहना न होगा कि संयोजनात्मक रूप-विधान या अलंकार-योजना में महादेवी को पूर्ण सफलता मिली है, वस्तुतः वे इस क्षेत्र में एक आदर्श स्थापित करती हैं।

संयोजनात्मक रूप-विधान की भी अनेक कोटियाँ या स्तर-भेद होते हैं, जिन्हें अलंकार-शास्त्रियों ने तो शताधिक अलंकार-भेदों के रूप में निरूपित किया है किन्तु हमारे विचार से उसके तीन भेद ही पर्याप्त हैं—(१) तुलनात्मक संयोजन (२) आरोपण मूलक संयोजन और (३) तादात्म्य मूलक संयोजन। तुलनात्मक संयोजन में प्रस्तुत और अप्रस्तुत—दोनों विषयों की स्पष्ट तुलना की जाती है तो आरोपणमूलक संयोजन में तुलना के स्थान पर परस्पर आरोपण रहता है। तथा तादात्म्यमूलक संयोजन में यह आरोपण इतना घनिष्ठ हो जाता है कि दोनों की सत्ता एकात्मक सी हो जाती है। यहाँ ध्यान रहे कि संयोजन चाहे किसी भी कोटि का क्यों न हो, अन्ततः दोनों विषयों की सत्ता अवश्य विद्यमान रहती है, अतः तादात्म्यमूलक संयोजन में भी दो विषयों का

तादात्म्य रहते हुए भी दोनों की सत्ता अवश्य रहती है ; एक की सत्ता सर्वथा लुप्त नहीं हो जायगी । जहाँ एक की सत्ता सर्वथा लुप्त हो जाती है वहाँ सयोजनात्मक रूप-विधान न होकर विस्थापनात्मक (प्रतीकात्मक) रूप-विधान होता है, अतः इस बात को ध्यान में रखना होगा अन्यथा सयोजनात्मक और विस्थापनात्मक रूप-विधान के क्षेत्र परस्पर धूल-मिल जायेंगे ।

सयोजनात्मक रूप-विधान के इन तीनों ही भेदों के अनेक श्रेष्ठ उदाहरण महादेवी के काव्य में उपलब्ध होते हैं । यहाँ क्रमशः कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं—

(क) तुलनात्मक संयोजन—इसके अन्तर्गत परम्परागत अलंकार-शास्त्र के उपमा, अनन्वय, स्मरण, दीपक, दृष्टान्त आदि वे भेद आ जाते हैं जिनके मूल में प्रस्तुत एव प्रस्तुत विषय की सादृशता एव तुलनात्मकता का अस्तित्व रहता है । महादेवी ने प्रायः इसका आयोजन किया है ।

१. कनक से दिन, मोती-सी रात
२. तड़ित् उपहार तेरा—
बादलों से प्यार है मेरा ।
३. अवनि अम्बर की रूपहली सीप में
तरल मोती-सा जलधि जब काँपता

यहाँ प्रथम उदाहरण में बाह्य रूप-रंग का साम्य है तो दूसरे में प्रभाव का तथा तीसरे में क्रिया-व्यापार का साम्य है । मनोविज्ञान के अनुसार यहाँ साहचर्य-सिद्धान्त (Law of association) कार्य करता है क्योंकि इनमें प्रस्तुत विषय के अनुरूप अप्रस्तुत पदार्थों के रूप-रंग, आकार-प्रकार एव क्रिया-व्यापार का चित्रण इस प्रकार किया गया है कि जिससे पाठक की मानसिक प्रतिमाएँ (Images) सहज ही तरंगित हो उठती हैं । वस्तुतः तुलनात्मक संयोजन का मूल लक्ष्य ही यही है जिसकी पूर्ति उपर्युक्त उदाहरणों में भली भाँति हुई है ।

आरोपण-मूलक संयोजन—इसके अन्तर्गत मुख्यतः रूपक, भ्रान्ति सदेह, अपन्हुति आदि अलंकार आ जाते हैं । महादेवी ने आरोपणमूलक संयोजन अत्यन्त सुन्दर रूप में किया है ; यथा :

१. तुम हो विधु के बिम्ब और मैं
मुग्धा रश्मि अजान,
२. विरह का जल जात जीवन
विरह का जल जात !

३. किरण-नाल पर घन के शत दल
कलरव-लहर बिहग बुदबुद चल ।

उपर्युक्त उद्धरणों में प्रस्तुत विषय पर अप्रस्तुत का आरोपण किया गया है जिससे मूल विषय के भाव एवं प्रभाव का बोध सफलतापूर्वक हो जाता है ।

(ग) तादात्म्यमूलक संयोजन—इसके अन्तर्गत संयोजन के उन उदाहरणों को रखा जा सकता है जहाँ प्रस्तुत और अप्रस्तुत मिलकर एकात्मकता का आभास देते हैं ; यथा :

मैं नीर भरी दुख की बदली ।
स्पन्दन में चिर निस्पन्द बसा,
क्रन्दन में आहत विश्व हँसा,
नयनों में दीपक से जलते,
पलकों में निर्झरिणी मचली !

यहाँ प्रथम तीन पक्तियों में कवयित्री ने अपने व्यक्तित्व पर बादल (बदली) का आरोपण इतना सघन किया है कि दोनों के गुण-धर्म एवं कार्य-व्यापारों में एकात्मकता स्थापित हो गयी है पर फिर भी दोनों के अस्तित्व की पृथक्ता का सर्वथा लोप यहाँ नहीं हुआ है । इसी प्रकार एक उदाहरण और देखिये—

नींद थी मेरी अचल निस्पंद कण-कण में,
प्रथम जागृति थी जगत के प्रथम स्पन्दन में,
× × ×
नयन में जिसके जलद वह तृषित चातक हूँ,
शलभ जिसके प्राण में वह निठुर दीपक हूँ,
फूल को उर में छिपाये विकल बुलबुल हूँ,
एक होकर दूर तन से छाँह वह चल हूँ ।

यहाँ कवयित्री ने चातक, दीपक एवं बुलबुल से अपनी केवल तुलना ही नहीं की अपितु उनके साथ तादात्म्य भी स्थापित कर लिया है, पर फिर भी वह हमें आस्वाभाविक प्रतीत नहीं होता । वस्तुतः महादेवी के कवय में संयोजनात्मक रूप-विधान के अन्य दो भेदों की अपेक्षा इसी की अधिकता है ।

वैसे तो संयोजनात्मक रूप-विधान के प्रथम दो भेदों—तुलनात्मक एवं आरोपणमूलक—में भी प्रस्तुत एवं अप्रस्तुत का सादृश्य एवं साहचर्य विद्यमान रहता है किन्तु इसके मूल में भावात्मकता की अपेक्षा बौद्धिकता एवं अनुमान की शक्ति अधिक कार्य करती है जबकि तादात्म्यमूलक संयोजन में बुद्धि और कल्पना का नहीं अपितु

अनुभूति और कल्पना का गहरा मेल रहता है जिससे वक्तव्य वस्तु में अनूठा आकर्षण उत्पन्न हो जाता है। आकर्षण-शक्ति-सिद्धान्त के अनुसार जब दो विरोधी तत्त्वों को इस प्रकार मिला दिया जाय कि उनका मेल स्वाभाविक एवं रुचिकर प्रतीत हो तो वहाँ आकर्षण का प्रादुर्भाव सहज संभव है। महादेवी के काव्य में भी अनुभूति और कल्पना का (प्रस्तुत और अप्रस्तुत का) ऐसा ही मेल दृष्टिगोचर होता है। इस तथ्य के स्पष्टीकरण के लिए महादेवी के कतिपय उदाहरणों का विश्लेषण तालिका-रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है—

संयोजनात्मक रूप-विधान

प्रस्तुत विषय या अनुभूति का विषय	संयुक्त अप्रस्तुत विषय या कल्पित विषय	संयोजन का आधार	लक्ष्य
१. मैं (विरहिणी)	बदली	नीर-भरी (आँसू) दुःख की (दुःख से युक्त)	अपने आँसुओं और दुःख का विस्तार दिखाना
२. (मैं) हूँ (विरहिणी)	चातक	तृषित नयन में जिसके जलद	प्रणय-नृषा की अभिव्यक्ति

अस्तु, इसमें कोई सन्देह नहीं कि महादेवी की काव्य-शैली में संयोजनात्मक रूप-विधान के अन्तर्गत स्थूल और सूक्ष्म का, तथ्य और कल्पना का मेल अनुभूति के आधार पर अत्यन्त सुन्दर रूप में हुआ है। इस क्षेत्र में उन्होंने परम्परागत उपमानों को या तो त्याग दिया है या फिर उन्हें नये परिवेश और नये रूप में प्रयुक्त किया है। इसीलिए उनके संयोजनात्मक रूप-विधान में सर्वत्र सहजता, नवीनता एवं रुचिरता के दर्शन होते हैं।

२. विश्लेषणात्मक रूप-विधान (बिम्ब-विधान)

विश्लेषणात्मक रूप-विधान में संयोजनात्मक रूप-विधान की भाँति मूल विषय के साथ किसी बाह्य या अप्रस्तुत विषय का मेल नहीं किया जाता, अपितु मूल के ही विभिन्न अंगों एवं अवयवों को इस प्रकार विश्लिष्ट या चित्रित कर दिया जाता है कि जिससे वह आकर्षक प्रतीत हो। उदाहरण के लिए—‘शकुन्तला सुन्दर है’—यह एक सामान्य कथन है जबकि इसका विश्लेषण करते हुए कहा जा सकता है—‘शकुन्तला का शरीर स्वस्थ एवं पुष्ट है, उसका मुख गोल है, नेत्र बड़े-बड़े हैं; कपोल उभरे हुए

हैं ; ओष्ठ आरक्त है, आदि ।' इस प्रकार के विश्लेषण से वक्तव्य वस्तु का एक चित्र पाठक के मन में अंकित हो जाता है , यही विश्लेषणात्मक रूप-विधान का मूल लक्ष्य है ।

परम्परागत काव्य-सिद्धान्तों में से बिम्ब-विधान विश्लेषणात्मक रूप-विधान के अन्तर्गत आता है । बिम्ब-विधान क्या है ? इसका उत्तर देते हुए प्रसिद्ध विद्वान् सी० डी० लेविस ने बताया है कि किसी विषय का ऐसा निरूपण कि जिससे उसका चित्र प्रस्तुत हो जाय, बिम्ब-विधान है । बिम्ब की परिभाषा करते हुए उन्होंने लिखा है—'A poetic image is a word-picture charged with emotion or passion' अर्थात् काव्यात्मक बिम्ब एक ऐसा शब्द-चित्र है जो कि भाव या सवेग से अनुप्राणित होता है । एक अन्य विद्वान् के अनुसार भी 'बिम्ब एक ऐसा शब्द है जो कि ऐन्द्रियानुभूति का भाव जाग्रत करता है ।' काव्यात्मक बिम्ब की विभिन्न परिभाषाओं एवं उसके लक्षणों के विवेचन-विश्लेषण के अनन्तर 'साहित्य-विज्ञान' में उसकी पाँच विशेषताएँ निर्धारित की गयी हैं—(१) बिम्ब मूलतः वस्तु का चित्र है । (२) उसका माध्यम शब्द होता है, रेखाएँ नहीं । (३) उसका गुण ऐन्द्रियकता है । (४) उसका लक्ष्य चित्रित वस्तु के द्वारा भावोद्वेलन करना है । (५) उसमें बाह्य वस्तु का आरोपण नहीं होता । वस्तुतः बिम्ब और अलंकार में सबसे बड़ा भेद यही होता है कि जहाँ बिम्ब में केवल प्रस्तुत विषय का ही विस्तार होता है, वहाँ अलंकार में अप्रस्तुत का भी समावेश या मेल होता है । पर कट्टर बिम्बवादियों ने भी अलंकारवादियों की तरह से अपनी सीमाओं का विस्तार करने के लिए बिम्ब के ऐसे-ऐसे भेदोपभेदों की कल्पना की है जिससे अलंकार, प्रतीक आदि बाह्य तत्त्वों का भी उसमें समावेश हो जाता है । इसी प्रकार बिम्ब वस्तु का केवल शब्द-चित्र है, तथा चित्र में केवल चाक्षुष गुणों का ही प्रस्तुतीकरण हो सकता है अतः बिम्ब-विधान का प्रत्यक्ष सम्बन्ध चक्षुरिन्द्रिय से ही है , अन्य इन्द्रियो—घ्राण, श्रवण, स्वाद आदि से नहीं । क्या ध्वनि, गंध, स्वाद आदि का चित्र प्रस्तुत हो सकता है ? गुलाब के फूल का चित्रण करते समय उसके बाह्य रूप-रंग का ही चित्रण समझ है, उसकी गंध का नहीं , फिर भी अनेक पाश्चात्य बिम्बवादियों ने तथा उनके भारतीय अनुकर्त्ताओं ने बिम्ब का सम्बन्ध पाँचों इन्द्रियों से मानते हुए उसके पाँच भेद किये हैं जो बिम्ब की मूल परिभाषा के ही प्रतिकूल सिद्ध होते हैं । ऐसी स्थिति में या तो हमें बिम्ब की परिभाषा में से 'चित्र' शब्द निकाल देना होगा अन्यथा बिम्ब-विधान का प्रत्यक्ष सम्बन्ध केवल चक्षुरिन्द्रिय से स्वीकार करना होगा ।

बिम्ब-विधान का भी मूलतः वही लक्ष्य है जो विश्लेषणात्मक रूप-विधान का है । दोनों में ही वक्तव्य वस्तु का वर्णन-विश्लेषण या चित्रण इस प्रकार प्रस्तुत किया जाता है कि जिससे उसके रूप-सौन्दर्य का बोध हो सके । इसीलिए हमने बिम्ब-विधान को विश्लेषणात्मक रूप-विधान में समाविष्ट कर लिया है पर इससे यह न समझना

चाहिए कि विश्लेषणात्मक रूप-विधान का क्षेत्र बिम्ब-विधान तक ही सीमित है। बिम्ब-विधान में तो केवल बाह्य रूप-रंगों का चित्रण ही आता है जबकि विश्लेषणात्मक रूप-विधान में तो ऐसे सूक्ष्म एवं आन्तरिक गुणों के वर्णन-विश्लेषण को भी लिया जा सकता है कि जिनका चित्रण या बिम्ब-विधान सम्भव नहीं। इसीलिए बिम्ब-विधान को विश्लेषणात्मक रूप-विधान के एक अंग के ही रूप में स्वीकार किया जा सकता है, पूर्ण प्रतिनिधि के रूप में नहीं। वस्तुतः काव्य-रचना में जहाँ भी किसी बाह्य वस्तु या अप्रस्तुत के मेल के बिना वर्ण्य विषय के ही विभिन्न पक्षों, अंगों या आन्तरिक गुणों के स्वाभाविक वर्णन, विश्लेषण या चित्रण के द्वारा उसमें सौंदर्य या आकर्षण को उद्दीप्त कर दिया जाय, वहाँ विश्लेषणात्मक रूप-विधान की प्रक्रिया स्वीकार की जा सकती है। भारतीय आचार्यों की शब्दावली में कहा जा सकता है कि इसमें सौंदर्य का आधार अतिशयोक्ति या वक्रोक्ति न होकर स्वभावोक्ति होती है। दूसरे शब्दों में, इसमें बाह्य सौंदर्य का आरोपण न होकर मूल के स्वाभाविक या वास्तविक सौंदर्य का ही उद्घाटन होता है।

● महादेवी के काव्य में-विश्लेषणात्मक रूप-विधान—महादेवी के काव्य में बौद्धिकता एवं भावात्मकता, लौकिकता एवं अलौकिकता, वस्तु और कला का सुन्दर समन्वय है, अतः उसमें स्वभावोक्ति की अपेक्षा अतिशयोक्ति एवं वक्रोक्ति की ही प्रमुखता है, ऐसी स्थिति में उनमें शुद्ध विश्लेषणात्मक रूप-विधान कम मिलता है, पर उसका सर्वथा अभाव भी नहीं है। यहाँ कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं।

कह दे माँ क्या देखूँ !
 देखूँ खिलती कलियाँ या
 प्यासे सूखे अधरों को !
 × × ×
 या मुरझायी पलकों से
 झरते आँसू-कण देखूँ !
 × × ×
 कलियों की घन-जाली में !
 छिपती देखूँ लतिकाएँ ।

उपर्युक्त पक्तियों में प्रस्तुत विषय के ही विभिन्न अवयवों का चित्रण एवं विश्लेषण इस प्रकार किया गया है कि जिससे उसमें रागात्मकता का संचार हो जाता है। 'दुःखी व्यक्ति' के स्थान पर 'प्यासे सूखे अधरों' का अथवा 'झरते आँसू-कण' का उल्लेख करके उसके दुःख को साकार रूप में प्रस्तुत कर दिया गया है, फिर भी इनमें किसी बाह्य उपमान या अप्रस्तुत का आयोजन नहीं है, मूल के सहज स्वाभाविक अवयवों व गुणों

का ही विस्तार है—अतः इन अशो को विश्लेषणात्मक रूप-विधान के सुन्दर उदाहरणों के रूप में स्वीकार किया जा सकता है ।

विश्लेषणात्मक रूप-विधान में केवल बाह्य सौंदर्य या रूप का ही चित्रण नहीं होता, आन्तरिक भावों व तत्त्वों का भी विश्लेषण होता है ; इसके भी अनेक उदाहरण महादेवी के काव्य में उपलब्ध होते हैं ; यथा :

- (क) भूलती थी मैं सीखे राग
 बिछलते थे कर बारम्बार,
 तुम्हें तब आता था करुणेश,
 उन्हीं मेरी भूलों पर प्यार !
- (ख) कौन वह है सम्माहेन राग
 खींच लाया तुमको सुकुमार ?
 तुम्हें भेजा जिसने इस देश
 कौन वह है निष्ठुर कर्तार ?
- (ग) क्या अमरों का लोक मिलेगा
 तेरी करुणा का उपहार ?
 रहने दो हे देव ! अरे
 यह मेरा मिटने का अधिकार !

उपर्युक्त उद्धरणों में हृदय की अनुभूतियों को सहज स्वाभाविक रूप में व्यक्त कर दिया गया है, इनमें किसी बाह्य वस्तु का आरोपण या सम्मिश्रण नहीं है फिर भी अपनी सहजता एवं रागात्मकता के कारण ये पर्याप्त आकर्षक प्रतीत होते हैं ।

अस्तु, महादेवी ने भावानुभूतियों की सहज स्वाभाविक रूप में अभिव्यक्ति प्रायः की है, पर उनके काव्य में ऐसे स्थल बहुत कम हैं जहाँ अप्रस्तुत-योजना न हुई हो । अतः हम यह स्वीकार कर सकते हैं कि अप्रस्तुत-योजना से सर्वथा मुक्त विश्लेषणात्मक रूप-विधान उनके काव्य में अपेक्षाकृत कम मिलता है ।

३. विस्थापनात्मक रूप-विधान (प्रतीक योजना)

जहाँ एक पदार्थ के स्थान पर किसी अन्य पदार्थ को स्थापित किया जाता है उसे विस्थापन कहते हैं । भौतिक एवं मानसिक क्षेत्र में विस्थापन की प्रक्रिया प्रायः चलती रहती है । साहित्य के क्षेत्र में भी जब मूल विषय, पदार्थ, व्यक्ति या प्रसंग के स्थान पर किसी अन्य बाह्य विषय (=अप्रस्तुत) का प्रतिपादन करते हुए उसके माध्यम से ही मूल विषय या प्रस्तुत विषय की व्यञ्जना की जाय तो इसे हम 'विस्थापनात्मक रूप-विधान' कह सकते हैं । जहाँ सयोजनात्मक रूप-विधान में प्रस्तुत विषय

का अप्रस्तुत से मेल होता है वहाँ इसमें अप्रस्तुत ही प्रस्तुत का स्थानापन्न बन जाता है परम्परागत काव्य-शास्त्र में इस प्रक्रिया को ध्वनि एव प्रतीक की सज्ञा दी जाती है। ध्वनि और प्रतीक—दोनों में ही अप्रस्तुत के माध्यम से प्रस्तुत की अभिव्यक्ति होती है, यथा—

नहिं पराग नहिं मधुर मधु, नहिं विकास इहि काल !

अली कली ही सों बँध्यौ, आगे कौन हवाल !

यहाँ कली और अली (भौरा) के माध्यम से नायिका और नायक के सम्बन्ध की अभिव्यक्ति की गयी है। ध्वनि सिद्धान्त के अनुसार कहा जा सकता है—कि दोहों के वाच्यार्थ का सम्बन्ध अली और कली से है तो व्यग्यार्थ का नायक-नायिका से तथा व्यग्यार्थ की ही प्रमुखता है, अतः यह ध्वनि का सुन्दर उदाहरण है। दूसरी ओर प्रतीक सिद्धान्त के अनुसार इसमें अली नायक का तथा कली नायिका की प्रतीक है तथा इसमें प्रतीकार्थ का सौन्दर्य व्याप्त है, अतः यह प्रतीक-योजना का सुन्दर उदाहरण है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि मूलतः जिसे भारतीय काव्य-शास्त्र की शब्दावली में ध्वनि कहते हैं, वही पाश्चात्य शब्दावली में प्रतीक है, अन्तर केवल दोनों की विश्लेषण-पद्धति का है—ध्वनि में पूरे प्रसंग के आधार पर अर्थ का विश्लेषण किया जाता है तो प्रतीक में प्रत्येक शब्द को अलग-अलग लिया जाता है। इस दृष्टि से प्रतीक का क्षेत्र ध्वनि की अपेक्षा किञ्चित् सीमित भी हो सकता है। इस सम्बन्ध में अधिक स्पष्टीकरण 'साहित्य-विज्ञान, के तृतीय खंड (साहित्य की शैली) में किया जा चुका है; अतः यहाँ इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि मूलतः ध्वनि और प्रतीक एक ही क्षेत्र के हैं तथा दोनों का समाहार 'विस्थापनात्मक रूप-विधान' के अन्तर्गत हो जाता है। अलंकारवादियों व विम्बवादियों की भाँति ध्वनिवादियों एव प्रतीकवादियों ने भी विभिन्न भेदोपभेदों का विस्तार करते हुए अन्य सिद्धान्तों के क्षेत्र को अपने अधिकार में लेने का दुष्प्रयास किया है—अतः इनके भेदोपभेद भी अनावश्यक एव भ्रामक हैं।

महादेवी के काव्य में शैली के अन्य भेदों की अपेक्षा विस्थापनात्मकता की प्रवृत्ति अधिक मिलती है उसका मूल कारण यह है कि उन्होंने अपने काव्य में कला के माध्यम से सत्य की अभिव्यक्ति की है तथा लौकिक शब्दावली में अलौकिक प्रेम के अनुभव को व्यक्त किया है। यद्यपि उनका काव्य मुक्त गीति के रूप में प्रस्तुत है, पर उनके गीत साधना के सोपानों व अनुभूति के विभिन्न स्तरों के विकास-क्रम पर आधारित है, अतः बाह्य दृष्टि से वे विच्छिन्न होते हुए भी आन्तरिक दृष्टि से परस्पर सवद्ध हैं। वस्तुतः उनका सारा काव्य साधिका की आध्यात्मिक साधना के विभिन्न सोपानों के ही आरोहण की कहानी है, पर उसे व्यक्त लौकिक प्रतीकों के माध्यम से ही किया गया है, अतः ऐसी स्थिति में उनके काव्य में विस्थापनात्मक रूप-विधान की प्रवृत्ति की प्रमुखता मिले तो स्वाभाविक ही है।

विस्थापनात्मक रूप-विधान के विभिन्न माध्यमों या प्रतीकों के अन्तर्गत जिस वस्तु का प्रयोग उन्होंने सर्वाधिक किया है, वह दीपक है। जैसा कि हम पहले अध्याय में बता चुके हैं, खड़ी बोली में प्रकाशित उनकी सर्व प्रथम कविता दीपक पर है, जिसमें स्नेह, दीप, वस्तिका के माध्यम से पवित्र प्रेम की बात कही गयी है तथा उनका अब तक प्रकाशित अन्तिम काव्य-संग्रह भी 'दीपशिखा' नाम से है। वस्तुतः उस प्रथम कविता से लेकर अब तक उन्होंने दीपक को प्रतीक रूप में ग्रहण करते हुए अनेक गीत लिखे हैं जिनकी संख्या बीस से भी अधिक है। अकेली 'दीपशिखा' में ही दीप सम्बन्धी लगभग एक दर्जन गीत हैं। पर इससे भी अधिक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि इन सभी गीतों में दीपक प्रायः साधिका के जीवन का प्रतीक है, सभी में दीपक की जलने के माध्यम से जीवन की जलन का भाव व्यक्त किया गया है। यहाँ विभिन्न कविताओं से कुछ उद्धरण प्रस्तुत हैं :

(क) बुझ जाने दो देव ! आज,
मेरा दीपक बुझ जाने दो ! —नीहार

(ख) जगा न दे हे दीप ! कहीं—
उसको तैरा यह क्षीण प्रकाश ! —नीहार

(ग) मूक करके मानस का ताप
मुलाकर वह सारा उन्माद,
जलाना प्राणों को चुपचाप
छिपाये रोता अन्तर्नाद ;
कहाँ सीखी यह अद्भुत प्रीति
मुग्ध है मेरे छोटे दीप ! —नीहार

(घ) इन उत्ताल तरंगों पर सह—
झंझा के आघात,
जलना ही रहस्य है बुझना—
है नैसर्गिक बात ! —रश्मि

(ङ) मधुर मधुर मेरे दीपक जल !
× × ×
तू जल जल जितना होता क्षय,
वह समीप आता छलनामय ;
मधुर मिलने में मिट जाना तू—
उसकी उज्ज्वल स्मित में घुल खिल । —नीरजा

(च) दीप मेरे जल अकम्पित,
घुल अचंचल !

× × ×

मोह क्या निशि के वरों का,
शलभ के झुलसे परों का,
साथ अक्षय ज्वाल का,
तू ले चला अनमोल सम्बल !

—दीपशिखा

(छ) यह मंदिर का दीप इसे नीरव जलने दो !

× × ×

जब तक लौटे दिन की हलचल,
तब तक यह जागेगा प्रतिपल,
रेखाओं में भर आभा-जल,
दूत साँझ का इसे प्रभाती तक चलने दो !

—दीपशिखा

(ज) पूछता क्यों शेष कितनी रात ?

अमर सम्पुट में ढला तू,

× × ×

तिमिर वात्याचक्र में सब पिस गये अनमोल तारे,
बुझ गई पवि के हृदय में कांपकर विद्युत्-शिखा रे !

—दीपशिखा

(झ) पुजारी दीप कहीं सोता है !

× × ×

इस चितवन की अमिट निशानी,
अंगारे का पा पारस-पानी,
इसको छूकर लौह-तिमिर
लिखने लगता है स्वर्ण-कहानी !

किरणों के अंकुर बनते यह जो सपने बोता है !

—दीपशिखा

उपर्युक्त सभी उद्धरणों में दीपक की ही बात बार-बार कही गयी है। इन सभी में दीपक कवयित्री के जीवन का प्रतीक है, दीपक की ही भाँति वह प्रणय-वेदना में जल रही है; विरह-निशा में आध्यात्मिक अनुभूति का प्रकाश फैला रही है; जलना ही उसका ध्येय है; स्नेह ही उसका साधन है, उसे जलने से घबराना नहीं है क्योंकि जलते रहने से ही वह अपने लक्ष्य को प्राप्त कर सकेगा। उसकी साधना को भग करने

के लिए बीच-बीच में सासारिक प्राणी पतंगों की भाँति आकर उस पर न्यूँछावर होते रहते हैं, वे उसके लिए अपने को नष्ट कर देते हैं, अवश्य ही इन पतंगों के लिए उसके मन में सहानुभूति है, पर फिर भी वह इनके मोह में पड़कर अपनी साधना भंग नहीं करेगी। अस्तु, जिस प्रकार स्नेह के बल पर जलते रहना दीपक का धर्म है उसी प्रकार रहस्यवादी साधक—अलौकिक प्रेम के पथिक का भी विरह-वेदना में निरन्तर जलते रहना उसका लक्ष्य है; इस लक्ष्य की पूर्ति से ही वह प्रभात रूपी प्रियतम का साक्षात्कार कर पायेगा अन्यथा मध्य निशा में बुझ जाने पर वह प्रभात का साक्षात्कार नहीं कर पायेगा तथा वह इस बात का प्रमाण होगा कि उसमें स्नेह अपेक्षित मात्रा में नहीं था। इस प्रकार दीपक सम्बन्धी विभिन्न कविताएँ महादेवी के काव्य के प्रमुख भाव—अलौकिक प्रेम एवं रहस्य-साधना—के ही विभिन्न पक्षों को विस्थापनात्मक रूप में प्रस्तुत करती हैं। वस्तुतः अकेले दीपक को लेकर लिखी गयी कविताओं का ही एकत्रित संग्रह कर दिया जाय तो वह न केवल कवयित्री की साधना के विभिन्न सोपानों और अनुभूति के विभिन्न स्तरों को प्रदर्शित करेगा अपितु महादेवी के विस्थापनात्मक रूप-विधान के भी विभिन्न गुणों को भली-भाँति स्पष्ट करेगा। अस्तु, दीपक एक ऐसा प्रतीक है जो महादेवी के काव्य के प्रमुख भाव का सम्यक् प्रतिनिधि कहा जा सकता है।

दीपक के अनन्तर दूसरा प्रतीक—पुष्प है, जिसके माध्यम से महादेवी की करुणा या सहानुभूति की भावना प्रायः व्यक्त हुई है। रहस्य-साधिका होने के कारण महादेवी स्वयं सासारिक आकर्षण में नहीं पड़ती पर फिर भी ससार के लोगों के प्रति वे पूर्णतः उदासीन भी नहीं हैं अपितु उनके प्रति स्नेह और सहानुभूति की अभिव्यक्ति की है। विशेषतः ससार के उन लोगों के प्रति जो कि सज्जनता, विनम्रता, उदारता एवं सहिष्णुता के गुणों से युक्त हैं, कवयित्री ने विशेष स्नेह प्रदर्शित किया है तथा उनका स्नेह प्रायः पुष्प के माध्यम से व्यक्त हुआ है। उनके विभिन्न संग्रहों में अनेक ऐसी कविताएँ मिलती हैं जिनमें पुष्प ऐसे ही सज्जन एवं विनम्र व्यक्तियों का प्रतिनिधि या प्रतीक है। यहाँ कुछ उद्धरण प्रस्तुत हैं :

(क) था कली के रूप शैशव—
 में अहो सूखे सुमन !
 मुस्कराता था, खिलाती
 अंक में तुझको पवन !
 × × ×
 जिस पवन ने अंक में—
 ले प्यार था तुझको किया,
 तीव्र शौंके से सुला—

उसने तुझे भू पर दिया
कर दिया मधु और सौरभ
दान सारा एक दिन,
किन्तु रोता कौन है
तेरे लिए दानी सुमन

—नीहार

(ख)

मधुरिमा के मधु के अवतार
सुधा से, सुषमा से छविमान
× × ×
सीख कर मुस्काने की बान
कहाँ आयें हो कोमल प्राण ?
× × ×
कौन वह है सम्मोहन राग
खींच लाया तुमको सुकुमार !
तुम्हे भेजा जिसने इस देश
कौन वह है निष्ठुर कर्तार !

—नीहार

इन कविताओं में पुष्प एक अत्यन्त सुकुमार एवं कोमल व्यक्तित्व का प्रतीक है, वस्तुतः यह व्यक्तित्व स्वयं कवयित्री के व्यक्तित्व का भी प्रतिनिधि है, अतः पुष्प सम्बन्धी कविताओं में उनकी गहरी आत्मानुभूति की भी व्यञ्जना परिलक्षित होती है। वास्तव में स्वयं कवयित्री का व्यक्तित्व ही पुष्प की ही भाँति कोमल, कमनीय एवं उदार है, उन्हें भी जीवन में उसी सासारिक कटुता का अनुभव प्राप्त हुआ है जो काँटों के साथ जीवन बिताने वाले फूल को सहन करनी पड़ती है। इस प्रकार पुष्प उनके अपने व्यक्तित्व का ही प्रतिनिधि मान लिया जाय तो अनुचित न होगा।

पुष्प-समूह में से भी महादेवी को कमल विशेष प्रिय है। कमल भारतीय सस्कृति का सबसे प्यारा पुष्प है, उसका रंग, रूप, गंध—तीनों भारतीय रुचि एवं प्रकृति के द्योतक है, वह हमारे लिए न केवल सौंदर्य एवं गंध की दृष्टि से महत्वपूर्ण है अपितु उसमें पवित्रता, दिव्यता एवं अलौकिकता का भी भाव सन्निहित है। तुलसीदास जैसे कवि ने तो अपने आराध्य के प्रायः सभी अंगों को कमल से उपमित करके इसके महत्त्व की व्यञ्जना स्पष्ट रूप में की है—महादेवी ने भी अपने एक काव्य-संग्रह का नामकरण—नीरजा—इसी के आधार पर किया है। उनकी अनेक कविताओं में भी इसी को प्रतीक रूप में ग्रहण किया गया है; यथा :

(क)

प्रिय इन नयनों का अश्रु-नीर
× × ×
इसमें उपजा यह नीरज सित,

कोमल कोमल लज्जित मीलित,
सौरभ सी लेकर मधुर पीर !

× × ×

इसमें न पंक का चिह्न शेष

इसमें न ठहरता सलिल-लेख

इसको न जगाती मधुप-भीर !

—नीरजा

(ख) विरह का जलजात जीवन, विरह का जलजात !

× × ×

काल इसको दे गया पल-आँसुओं का हार ;

पूछता इसकी कथा निश्वास ही में बात !

—नीरजा

जहाँ सामान्य पुष्प कवयित्री के कोमल, मधुर, उदार एवं स्नेहशील व्यक्तित्व का प्रतीक है वहाँ कमल उनके साधना-पूत व्यक्तित्व को प्रस्तुत करता है। विरह-व्यथा के आँसुओं से परिपूर्ण, वासना के पंक से ऊपर उठी हुई, सासारिक आकर्षण जाल से मुक्त रहती हुई, मधु-लोभी भ्रमरो की भीड़ से बची हुई रहस्योन्मुख साधिका के व्यक्तित्व का प्रतिनिधित्व पूर्णतः वह पकज ही कर पाता है जो पक से जन्म लेकर भी पक-शून्य रहता है ; नीरज होता हुआ भी नीर से ऊपर उठा रहता है, इस प्रकार कमल साधिका महादेवी के समूचे व्यक्तित्व को सफलतापूर्वक व्यंजित कर पाता है। वस्तुतः महादेवी की प्रतीक-योजना, या उसके अप्रस्तुत-विधान अथवा विस्थापनात्मक रूप-विधान की यह सबसे बड़ी विशेषता है कि माध्यमों का चयन उन्होंने अत्यन्त सुसंगत रूप में किया है उनके प्रतीक किसी एक ही विशेषता अथवा एक पक्ष का ही प्रतिनिधित्व नहीं करते वे संपूर्ण रूप में विभिन्न पक्षों, अंगों एवं गुणों की व्यंजना एक साथ कर देते हैं, अतः वे सबद्ध विषय या भाव को समग्र रूप में व्यक्त कर पाने की क्षमता से युक्त सिद्ध होते हैं।

उपर्युक्त व्यापक प्रतीकों के अतिरिक्त प्रासंगिक प्रतीक जिनका प्रसार पूरी कविता में न होकर किसी छन्द-विशेष या पंक्ति-विशेष तक ही हो पाता है, महादेवी के काव्य में शताधिक हैं। पर उन्होंने मुख्यतः प्रकृति से ही प्रतीक-सामग्री ग्रहण की है ; यहाँ कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं :

(क) कली से कहता था मधुमास,
बता दो मधुमदिरा का मोल ;

—नीहार

(ख) झटक जाता था पागल बात
धूल में तुहिन कणों के हार।

—नीहार

(ग) घोर तम छाया चारों ओर,
घटाएँ घिर आईं घनघोर ;
वेग मारुत का है प्रतिकूल
हिले जाते हैं पर्वत मूल ;
गरजता सागर, बारम्बार,
कौन पहुँचा देगा उस पार ; —नीहार

(घ) लिये जाते तरणी किस ओर,
अरे मेरे नाविक नादान ! —नीहार

(ङ) चुभते ही तेरा अरुण बान
बहते कन कन से फूट-फूट,
मधु के निझर से सजल गान ! —रश्मि

(च) दृगों में सोते हैं अज्ञात,
निदाघों के दिन पावस-रात ; —रश्मि

(छ) अश्रु की उर्मि हास का वात,
कुहू का तम माधव का प्रात ! —रश्मि

(ज) फिर तुमने क्यों शूल बिछाए ? —दीप शिखा

उपर्युक्त उद्धरणों में क्रमशः कली (युवती), मधुमास, (यौवन), मधु मदिरा (सौंदर्य, प्रेम), वात (युवक) तुहिन कण (आँसू), घोरतम (अज्ञान), घटाएँ (निराशा), मारुत (वासना) पर्वत (आदर्श), सागर (संसार), तरणी (जीवन), रश्मि (ज्ञान), निदाघ (दुःख), पावस (विरह), कुहू का तम (दुःख एवं निराशा से परिपूर्ण बेला), माधव का प्रातः (सुख एवं उल्लास के क्षण) आदि प्राकृतिक अवयवों का प्रयोग प्रतीक रूप में किया गया है जिनका प्रतीकार्थ कोष्ठक में दिया गया है ।

प्रकृति के अतिरिक्त कलाओं—विशेषतः संगीत-कला एवं चित्र-कला के विभिन्न उपकरणों—का भी उपयोग प्रतीक रूप में प्रायः हुआ है ; यथा .

(क) नहीं अब गाया जाता देव !
थकी अंगुली, हैं ढीले तार
विश्व वीणा में अपनी आज
मिला लो यह अस्फुट झंकार ! —नीहार

(ख) रजतकरों की मृदुल तूलिका
से ले तुहिनविन्दु सुकुमार,
कलियों पर जब आँक रहा था
करुण कथा अपनी संसार ; —नीहार

- (ग) आज क्यों तेरी वीणा मौन ? —नीरजा
 (घ) बोन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ ! —नीरजा
 (ङ) इस जादूगरनी वीणा पर
 गा लेने दो क्षण भर गायक ! —नीरजा

वस्तुतः कलाओं में संगीत एवं उसमें भी वीणा का संगीत कवयित्री को सर्वाधिक रुचिकर प्रतीत होता है, कदाचित् इसीलिए वीणा का प्रयोग प्रतीक रूप में अनेक स्थलों पर हुआ है। इसके अतिरिक्त मुरली, लेखनी, तूलिका, आदि की भी चर्चा प्रायः हुई है।

इस प्रकार महादेवी के विस्थापनात्मक रूप-विधान के विश्लेषण के अनन्तर निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि एक तो उनकी अधिकांश कविताएँ दीपक, पुष्प, कमल आदि के माध्यम से उनकी रहस्य साधना, प्रणय-वदेना, करुणा, आदि के अनुभवों और अनुभूतियों को प्रतीकात्मक या विस्थापनात्मक रूप में प्रस्तुत करती है। दूसरे, उनकी प्रतीक-योजना अत्यन्त संगत एवं व्यापक रूप में हुई है, वे विषय-वस्तु के अनेक अंगों व पक्षों का प्रस्तुतीकरण एक साथ करती हैं। तीसरे, उनके प्रतीकों का क्षेत्र मुख्यतः प्रकृति एवं कलाओं से सम्बद्ध है। वे इन्हीं क्षेत्रों से रूप-विधान के विभिन्न साधनों एवं माध्यमों का चयन करती हैं। समग्र रूप में कहा जा सकता है कि विस्थापनात्मक रूप-विधान के क्षेत्र में उन्हें अद्भुत सफलता प्राप्त हुई है; भारतीय आचार्यों का ध्वनि या व्यंजनों का सौन्दर्य व पाश्चात्य विद्वानों का प्रतीक-सौन्दर्य उनके काव्य में अपने चरम उत्कर्ष तक पहुँचा हुआ दृष्टिगोचर होता है। अस्तु, उन्हें हम इस क्षेत्र में आदर्श मान सकते हैं।

४. विनिमयात्मक रूप-विधान (वक्रोक्ति)

विनिमयात्मक रूप-विधान में शैली के ऐसे उदाहरणों को लिया जाता है जिनमें प्रस्तुत के स्थान पर अप्रस्तुत की पूर्ण प्रतिष्ठा तो नहीं होती किन्तु दोनों के गुण-धर्म में पारस्परिक विनिमय अवश्य हो जाता है। जहाँ विस्थापनात्मक रूप-विधान में भाषा की व्यंजना-शक्ति कार्य करती है वहाँ विनिमयात्मक में लक्षणा-शक्ति की प्रक्रिया रहती है। लाक्षणिकता के कारण ही प्रस्तुत विषय से अप्रस्तुत विषय का आंशिक मेल हो जाता है जिससे एक के कुछ गुण दूसरे में संक्रमित हो जाते हैं। परम्परागत काव्य-शास्त्र में जिसे लाक्षणिकता, वक्रोक्ति, विरोध मूलक अलंकार आदि कहा गया है वह सब विनिमयात्मक रूप-विधान में समाविष्ट हो जाता है। वस्तुतः आधुनिक सौन्दर्य-शास्त्र में इसी को 'वक्रता' कहा गया है। यहाँ इसके महादेवी के काव्य से कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं :

(क) पथ मेरा निर्वाण बन गया, प्रतिपग शत वरदान बन गया ।
आज थके चरणों ने सूने तम में विद्युत्-लोक बसाया,
बरसाती है रेणु चाँदनी की यह मेरी धूमिल छाया,
प्रलय-मेघ भी गले मोतियों का हिम-तरल उफान बन गया ।

(ख) मैं नीर भरी दुख की बदली !
स्पन्दन में चिर निस्पन्द बसा,
क्रन्दन में आहत विश्व हँसा,
नयनों में दीपक से जलते
पलकों में निर्झरिणी मचली !

(ग) आग हूँ जिसके टुलकते बिन्दु हिमचल के,
शून्य हूँ जिसको बिछे हैं पाँवड़े पल के,
पुलक हूँ वह जो पला है कठिन प्रस्तर में,
हूँ वही प्रतिबिम्ब जो आधार के उर में,
नील घन भी हूँ सुनहली दामिनी भी हूँ !

उपर्युक्त उद्धरणों में प्रस्तुत एवं अप्रस्तुत विषय एक-दूसरे से आंशिक रूप में धुले-मिले दृष्टिगोचर होते हैं ; यथा—उदाहरण क में चरणों के साथ विद्युत्-लोक का, तन की धूमिल छाया के साथ चाँदनी की रेणु का उल्लेख अप्रस्तुत के आंशिक मेल का ही सूचक है । इस प्रकार का मेल एकाएक असंगत, विचित्र एवं असम्भव प्रतीत होता है पर लक्ष्यार्थ के द्वारा उसकी संगति बैठ जाती है । उदाहरण ख में अपने क्रन्दन में दुःखी विश्व की हँसी की कल्पना करना या पलकों से निर्झरिणी का प्रवाहित होना, एकाएक अस्वाभाविक प्रतीत होता है, पर तनिक सोचने से कल्पनाशक्ति के द्वारा अर्थ का बोध हो जाता है । अस्तु, इस प्रकार के रूप-विधान में वैचित्र्यमूलक चमत्कार की प्रधानता रहती है ।

विनिमयात्मक रूप-विधान की प्रक्रिया चमत्कारपूर्ण होती है पर फिर भी उसका आधार और लक्ष्य कोरा चमत्कार नहीं होता । मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भावातिरेक में हम ऐसी भाषा का प्रयोग करते हैं जो कई बार अर्द्धस्फुट एवं अस्पष्ट होती है ; जैसे—‘हाय ! हम तो मर गये....’ । इस प्रकार के प्रयोगों में आंशिक सत्य रहता है—यहाँ ‘मरने’ से अभिप्राय है कि इतनी हानि हुई है जितनी लगभग मरने से होती है, अतः कहना चाहिए वक्तव्य वस्तु (प्रस्तुत) पर मृत्यु (अप्रस्तुत) का आंशिक आरोपण किया गया है । अस्तु, दैनिक जीवन में भी भावावेग के कारण हम ऐसे लाक्षणिक प्रयोग निरन्तर करते रहते हैं जो कि पर्याप्त प्रभावोत्पादक सिद्ध होते हैं । काव्य में भी इस प्रकार के वक्रतापूर्ण प्रयोग चमत्कार-सृष्टि के साथ-साथ मूल भाव को सवेद्य

बनाने में भी सहायक सिद्ध होते हैं। हाँ, जहाँ वक्रता, लाक्षणिकता या चमत्कार भाव की प्रेरणा से न होकर शुष्क कल्पना पर आधारित हो वहाँ वह काव्य के सौन्दर्य में अभिवृद्धि करने के स्थान पर उसमें अस्वाभाविकता एवं अस्पष्टता का ही संचार करेगा। महादेवी ने विनिमयात्मक रूप-विधान प्रायः भावानुभूति की प्रेरणा से ही किया है, अतः वह कहीं भी अस्वाभाविक व अस्पष्ट प्रतीत नहीं होता, अपितु अन्ततः रुचिकर एवं आकर्षक ही सिद्ध होता है।

५. समावयात्मक रूप-विधान

रसायन-शास्त्र के अनुसार जहाँ विभिन्न पदार्थों के आन्तरिक गुणों में अन्तर होते हुए भी बाह्य अवयवों में समानता स्थापित की जाती है, वह समावयात्मक (सम + अवयव) परिवर्तन कहलाता है। साहित्य के क्षेत्र में भी जब विभिन्न वर्णों, शब्दों, वाक्यों, एवं उक्तियों में अर्थ की दृष्टि से भिन्नता होते हुए भी उनमें परस्पर बाह्य एकरूपता स्थापित की जाय तो उसे 'समावयात्मक रूप-विधान' की सज्ञा दी जाती है। परम्परागत काव्य-शास्त्र में अलंकारवादियों ने इसे अनुप्रास-यमक आदि शब्दालंकारों की, रीतिवादियों ने 'वृत्ति' की, वक्रोक्तिवादियों ने 'पद-वक्रता' की सज्ञा दी है, पर वस्तुतः ये सब समावयात्मक रूप-विधान के अन्तर्गत आते हैं। यहाँ महादेवी के काव्य से कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं :

- (क) पुलक-पुलक उर, सिंह-सिंह तन,
आज नयन आते क्यों भर-भर ?
- (ख) मधुर-मधुर मेरे दीपक जल !
युग-युग प्रति दिन प्रति क्षण प्रति पल,
प्रियतम का पथ आलोकित कर !

- (ग) नयन श्रवणमय श्रवण नयनमय आज हो रहे कैसी उलझन !
रोम-रोम में होता री सखि एक नया उर का-सा स्पन्दन !

उपर्युक्त उद्धरणों में आवृत्ति-जन्य सौन्दर्य मिलता है। फिर भी हमें यह स्वीकार करना पड़ता है कि अनुप्रास, यमक आदि शब्दालंकारों का स्थूल चमत्कार महादेवी में बहुत कम मिलता है। लय का सौन्दर्य अवश्य उनके काव्य में सर्वत्र विद्यमान है, पर इसकी विवेचना हम अन्यत्र—गीति काव्य के प्रसंग में—करेंगे।

● निष्कर्ष—अन्त में हम महादेवी की काव्य-शैली के सम्वन्ध में सामान्य रूप में कह सकते हैं कि उसमें उन सभी तत्त्वों एवं रूप-भेदों का सन्निवेश है जिन्हें किसी भी काव्य की उत्कृष्टता का आधार माना जा सकता है। विशेषतः संयोजनात्मक रूप-विधान (अलंकरण) एवं विस्थापनात्मक रूप-विधान (प्रतीक व ध्वनि) के क्षेत्र में

तो उन्हें अत्यधिक सफलता प्राप्त हुई है। उनके द्वारा प्रयुक्त उपमान एवं प्रतीक जहाँ नूतन एवं मौलिक हैं वहाँ वे प्रयोग की दृष्टि से भी पूर्णतः संगत, प्रभावोत्पादक एवं आकर्षण युक्त हैं। उनकी विषय-वस्तु सूक्ष्म है, विचार-धारा और भावनाएँ उदात्त हैं तो उनकी अभिव्यंजना-शैली अत्यन्त प्रौढ़, उत्कृष्ट एवं कलापूर्ण है। भाषा का सर्वोत्कृष्ट रूप, अभिव्यंजना का पूर्ण वैभव एवं कला का परिपूर्ण विकास उनकी काव्य-शैली में देखा जा सकता है। वस्तुतः उनका काव्य इस बात का प्रमाण है कि जहाँ सच्ची काव्य-प्रतिभा, सच्ची भावानुभूति एवं सबल अभिव्यंजना-शक्ति का समन्वय होता है वहाँ रचना में कलात्मकता का संचार स्वतः हो जाता है। अस्तु, हमारे विचार में विषय-वस्तु की दृष्टि से महादेवी का काव्य उदात्त है तो अभिव्यंजना-शैली की दृष्टि से महाम् है—इसमें कोई सन्देह नहीं। साथ ही वस्तु एवं शैली के समन्वय एवं सन्तुलन की दृष्टि से वह निश्चित ही एक अनूठा आदर्श स्थापित करता है—यह एक तथ्य है।

महादेवी का काव्य-रूप : गीति

‘काव्य की ऊँची-ऊँची हिमालय-श्रेणियों के बीच में गीतिमुक्तक एक सजल कोमल मेघ खंड है जो न-उनसे दबकर टूटता है और न बँधकर रुकता है, प्रत्युत हर किरण से रंग-स्नात होकर उन्नत चोटियों का शृङ्गार कर आता है और हर झोंके पर उड़-उड़कर उस विशालता के कोने-कोने में अपना स्पन्दन पहुँचाता है।’ —महादेवी

यदि विज्ञान की शब्दावली का प्रयोग करते हुए साहित्य की व्याख्या की जाय तो कहा जा सकता है कि जिस प्रकार वैज्ञानिक द्रव्य (Matter) की अन्तर्निहित शक्ति को उद्दीप्त एवं सक्रिय करने के लिए उसके रूप (Form) को परिवर्तित कर देता है उसी प्रकार साहित्यकार भी विषय-वस्तु की आकर्षण-शक्ति को उद्दीप्त करने के लिए उसके सामान्य रूप को विशिष्ट रूप प्रदान कर देता है। वस्तुतः कवि जिस घटना, अनुभव या अनुभूति का वर्णन अपनी रचना में करता है, वह सामान्य ही होती है ; हम सभी के पास उस प्रकार की वस्तु होती है ; पर जहाँ कवि उसे जिस रूप में प्रस्तुत करता है उस रूप में हम प्रस्तुत नहीं कर पाते, इसीलिए कवि की भाँति हम उसकी आकर्षण शक्ति को उद्दीप्त नहीं कर पाते। दूसरे शब्दों में विज्ञान और साहित्य दोनों में ही द्रव्य या वस्तु की अन्तर्निहित शक्ति को जागृत करने का एक ही उपाय है—रूपान्तरण की प्रक्रिया। यह रूपान्तरण भी दो प्रकार का होता है ; एक बाह्य रूप-आकार में परिवर्तन, दूसरा आन्तरिक अवयवों एवं तत्त्वों में परिवर्तन। प्रथम प्रकार के परिवर्तन को विज्ञान में भौतिक परिवर्तन (Physial Change) और दूसरे को रासायनिक परिवर्तन (Chemical Change) कहा जाता है। इन्हे साहित्य के क्षेत्र में क्रमशः ‘रूप’ और ‘शैली’ के नाम से पुकारा जाता है। वस्तुतः रूप (काव्य-रूप)

का सम्बन्ध विषय-वस्तु के प्रस्तुतीकरण की वाह्य विशेषताओं से है जबकि शैली का उसकी आन्तरिक प्रवृत्तियों से है। वैसे व्यापक अर्थ में रूप और शैली—दोनों का ही समावेश साहित्य के रूप-पक्ष, कला-पक्ष या अभिव्यक्ति पक्ष के अन्तर्गत किया जाता है। यहाँ हमारा विवेच्य महादेवी का काव्य-रूप है, अतः हम रूप से सम्बन्धित विभिन्न प्रश्नों पर ही विचार करेंगे।

काव्य-रूप के मूलाधार—काव्य (कविता) के मुख्यतः तीन रूप माने जाते हैं—१. प्रबन्ध, २. गीति और ३. मुक्तक। यहाँ प्रश्न यह है कि ऐसा कौनसा कारण है जिससे कोई कवि प्रबन्ध का माध्यम अपनाता है और कोई गीति या मुक्तक का? क्या ऐसा कवि की अपनी रुचि या इच्छा के कारण ही होता है या कोई अन्य कारण है? फिर एक ही कवि कभी प्रबन्ध और कभी मुक्तक शैली क्यों अपनाता है, जैसा कि तुलसीदास ने किया है? इन प्रश्नों के उत्तर में हमारा निष्कर्ष यह है कि कोई भी काव्य-रूप केवल कवि की इच्छा या रुचि पर ही आधारित नहीं होता अपितु उसके पीछे कुछ ठोस आधार होते हैं। प्रबन्ध, गीति और मुक्तक का सम्बन्ध मानव-व्यक्तित्व एवं मानव-मन की कुछ मूलभूत प्रवृत्तियों से सम्बन्धित है—इसीलिए जो व्यक्तित्व प्रबन्ध की रचना सफलता से कर सकता है, वह गीति की नहीं और जो गीति की कर सकता है वह प्रबन्ध की नहीं कर सकता। इसका कारण यह है कि प्रबन्ध इति-वृत्त, घटना या विचार-प्रधान होता है, गीति भाव-प्रधान और मुक्तक कल्पना-प्रधान। यद्यपि विचार, भाव एवं कल्पना—तीनों ही मानव-मन की सहज प्रवृत्तियाँ हैं, किन्तु सभी व्यक्तियों में इनका अनुपात एक-जैसा नहीं रहता; किसी में विचार की प्रमुखता रहती है तो किसी में भावना या कल्पना की तथा शेष दो तत्त्व गौण रूप में रहते हैं। जुग के द्वारा किये गये व्यक्तित्व के वर्गीकरण के अनुसार भी कुछ व्यक्ति चिन्तन शील, कुछ अनुभूति शील, एवं कुछ संवेदन-शील अधिक होते हैं। अंग्रेजी के आलोचक हर्वर्ट रीड महोदय ने भी इस व्यक्तित्व-भेद के अनुसार ही काव्य-रूपों का वर्गीकरण किया है। अस्तु, काव्य-रूपों के मूल में सबसे पहला आधार—स्वयं कवि का व्यक्तित्व ही होता है। किस कवि के लिए कौनसा काव्य-रूप उपयुक्त रहेगा—यह उसके व्यक्तित्व की ही विशिष्टता पर निर्भर रहता है। पर कई बार कुछ कारणों से एक ही कवि अनेक काव्य-रूपों को अपना लेता है; यथा—तुलसीदास ने प्रबन्ध, गीति एवं मुक्तक तीनों में रचना की तो जयशंकर प्रसाद ने भी अनेक काव्य-रूपों को अपनाया है। इस प्रकार प्रतिभाशाली कवि भले ही चेष्टापूर्वक अन्य काव्य-रूपों को भी अपना ले, किन्तु उसे जैसी सफलता अपने वास्तविक क्षेत्र में मिलती है, उतनी अन्य रूपों के क्षेत्र में नहीं मिलती। तुलसीदास की 'गीतावली' एवं 'विनय-पत्रिका' गीति-रूप में प्रस्तुत हैं पर क्या उसमें सूरदास की सी उच्चता मिलती है या जितनी सफलता उन्हें 'रामचरित मानस' में मिली है, उतनी इन रचनाओं में भी मिली है? इस प्रकार

जयशंकर प्रसाद की मूल प्रतिभा गीति-काव्य के ही उपयुक्त थी, पर 'कामायनी' की भी रचना उन्होंने की। किन्तु सच पूछें तो कामायनी की आत्मा में प्रबन्धात्मकता कम और गीत्यात्मकता अधिक है, प्रबन्ध में इतिवृत्त की प्रमुखता रहती है जबकि गीति में भाव-दशाओं की—इस दृष्टि से देखें तो 'कामायनी' में प्रबन्ध के तत्त्व कम और गीति के अधिक होंगे। छायावादी कवियों की देखा-देखी साकेतकार ने भी कुछ गीतों की सर्जना की, पर वहाँ गीत्यात्मकता के स्थान पर प्रबन्धात्मकता का ही स्वर मुखरित है। अस्तु, कोई कवि भले ही विभिन्न काव्य-रूपों को अपना कर रूप-वैविध्य का आदर्श प्रस्तुत कर दे किन्तु जितनी सफलता वह अपने वास्तविक क्षेत्र में प्राप्त करता है, उतनी अन्य क्षेत्रों में नहीं, यह दूसरी बात है कि अन्य कारणों से उसकी इतर क्षेत्रों की रचनाएँ भी समाहत हो जायें। यथा, 'कामायनी' का महत्त्व प्रबन्धात्मकता के कारण ही नहीं अपितु सूक्ष्म भावात्मकता, उत्कृष्ट शैली एवं उदात्त संदेश के कारण है।

काव्य-रूप का नियामक दूसरा आधार उसकी वस्तु को माना जा सकता है। कवि-व्यक्तित्व के साथ-साथ विषय-वस्तु के अनुरूप काव्य-रूप का चयन अपेक्षित है। किसी दीर्घ इतिवृत्त या घटना का विवरण प्रस्तुत करने के लिए प्रबन्ध का ही माध्यम अपेक्षित होगा जबकि कोरी भावानुभूति की अभिव्यक्ति के लिए गीत का माध्यम श्रेयस्कर रहेगा। जिस सामग्री से समोसा बनाया जा सकता है उसीसे रसगुल्ला नहीं बनाया जा सकता, इसी प्रकार काव्य के क्षेत्र में अलग-अलग काव्य-रूपों के लिए अलग-अलग प्रकार की वस्तु-सामग्री अपेक्षित है। इस दृष्टि से प्रबन्ध के लिए जहाँ कथावस्तु, पात्र, विचार, भाव, संवाद आदि तत्त्व अपेक्षित हैं वहाँ गीति के लिए भावानुभूति, संगीतात्मकता आदि तथा मुक्तक के लिए एक प्रसंग या एक स्थिति ही पर्याप्त होती है। अस्तु, कवि व्यक्तित्व के अनन्तर काव्य-वस्तु को काव्य-रूपों का दूसरा आधार माना जाना चाहिए।

उपर्युक्त दो आधारों के अतिरिक्त कवि का लक्ष्य या प्रयोजन भी उसके काव्य-रूप को प्रभावित करता है। जहाँ किसी महान् चरित्र की अवतारणा करते हुए उच्च आदर्श की स्थापना करने का लक्ष्य होता है वहाँ प्रबन्ध-रूप ही अनुकूल रहता है जब कि निजी भावानुभूतियों की अबाध अभिव्यक्ति के लिए गीति-रूप तथा किसी एक दृश्य, चित्र या अनुभूति को अत्यन्त सक्षेप में प्रस्तुत करने की दृष्टि से मुक्तक-रूप अपेक्षित होता है। अतः सामान्य रूप में कहा जा सकता है कि आदर्शवादी कवि प्रबन्ध रूप, स्वच्छन्दतावादी कवि गीति-रूप एवं यथार्थवादी कवि मुक्तक-रूप अपनाता है। यह बात प्राचीन और अर्वाचीन युग के स्वदेशी-विदेशी साहित्यकारों पर प्रायः लागू होती है।

इन मूल आधारों के अतिरिक्त बाह्य कारण भी कई बार कवि को प्रभावित करते हैं। मदिरों में कथा-वाचन होता है, भजन-मंडलियों में गीत ही गाये जाते हैं

और राज-दरबारों व गोष्ठियों में छोटे-छोटे मुक्तक ही सुनाये जा सकते हैं—अतः इस प्रकार कवि और श्रोता की बाह्य परिस्थितियाँ भी कवि के रूप-चयन को प्रभावित या नियमित कर सकती हैं।

अतः स्पष्ट है कि कवि के द्वारा किसी भी काव्य-रूप का चयन अकारण ही नहीं होता अपितु उसके पीछे कुछ ठोस आधार होते हैं—यह दूसरी बात है कि नीचे के पत्थरो की भाँति वे एकाएक दृष्टिगोचर न हो सके।

अन्त में उपर्युक्त आधारों को यहाँ संक्षेप में तालिका के रूप में प्रस्तुत किया जाता है।

काव्य-रूपों के मूल आधार

विभिन्न आधार	प्रबन्ध	गीति	मुक्तक
१. कवि-व्यक्तित्व	चिन्तनशील व्यक्तित्व	अनुभूतिशील व्यक्तित्व	संवेदनशील व्यक्तित्व
२. काव्य-वस्तु	विचार-प्रधान	भाव-प्रधान	कल्पना-प्रधान
३. काव्य-प्रयोजन	सदेश प्रदान करना	आत्माभिव्यक्ति	कलात्मक चित्रण एव चमत्कार
४. कवि का वर्ग	आदर्शवाद	स्वच्छन्दतावाद	यथार्थवाद

● गीति-काव्य : स्वरूप-मीमांसा—हिन्दी में 'गीति-काव्य' संज्ञा का प्रयोग आधुनिक काल में ही अंग्रेजी की 'लिरिकल पोइट्री' (Lyrical poetry) के समानान्तर होने लगा है किन्तु इससे पूर्व भी हमारे यहाँ 'गीत' संज्ञा एवं उसकी रचना का प्रचलन था—वस्तुतः 'गीत' का परिष्कृत रूप ही 'गीति' है। यद्यपि भारतीय साहित्य में गीतिकाव्य की एक सुदृढ परम्परा सिद्धों के चर्यागीतों से आरम्भ होकर जयदेव के 'गीत गोविन्द' में विकसित होती हुई हिन्दी के भक्त कवियों तक पहुँची है, पर फिर भी इस काव्य-विधा का संस्कृत के काव्य-शास्त्र में विवेचन-विश्लेषण उपलब्ध नहीं होता। कदाचित् इसके दो कारण हैं, एक तो गीतिकाव्य का उद्भव उस समय हुआ जबकि आधारभूत काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थों का निर्माण हो चुका था, दूसरे इसे काव्य की अपेक्षा सगीत से अधिक सम्बद्ध माना गया। वैसे कालिदास के 'मालविकाग्निमित्र' नाटक में मालविका अपनी सगीत-कला की प्रतियोगिता में एक चतुष्पदी गा कर सुनाती है, फिर भी वह काव्य-कला का उदाहरण न होकर सगीत-कला का है। अस्तु, गीति सम्बन्धी आधुनिक विवेचन का मूलाधार पाश्चात्य काव्य-शास्त्र को ही मानना होगा।

अंग्रेजी में 'लिरिकल' शब्द 'लिरिक' (Lyric) से और लिरिक 'लायर'

(Lyre) से विकसित है। लायर एक प्रकार का वाद्य यन्त्र होता है जिसे बजाने के साथ-साथ कुछ गाया भी जाता है; अतः प्रारम्भ में लायर के साथ गाये जाने वाले गीतों को 'लिरिक की संज्ञा प्राप्त हुई। पर आगे चलकर यह आवश्यक नहीं रहा कि लिरिक को लायर के साथ ही गाया जाय अपितु काव्य के अन्य रूपों की भाँति वे स्वतन्त्र रूप में भी गाये या पढ़े जा सकते हैं। फिर भी 'लिरिकल पोइट्री' या गीति काव्य के लिए यह आवश्यक है कि उनमें गेयता या संगीतात्मकता का गुण सदा रहे—भले ही पाठक इसका उपयोग करे या नहीं। इसी दृष्टि से 'इनसाइक्लोपीडिया आफ् ब्रिटैनिका' में गीति-काव्य (Lyrical poetry) की परिभाषा इस प्रकार दी गयी है—“Lyrical poetry is a general term for all poetry which is, or can be supposed to be, susceptible of being sung to the accompaniment of a musical instrument.” अर्थात् 'गीतिकाव्य' शब्द सामान्यतः ऐसी कविता के लिए प्रयुक्त होता है जिसका आस्वादन किसी संगीत-वाद्य के साथ किया जा सके या जिसमें इस प्रकार की संभावना हो।

यद्यपि यहाँ गीति के एक ही विशिष्ट लक्षण—गेयता या संगीतात्मकता पर ही बल दिया गया है पर इससे यह न समझना चाहिए कि किसी भी कविता में केवल गेयता का संचार हो जाने पर ही वह गीतिकाव्य में परिणत हो जाती है; अपितु उसके लिए कुछ अन्य गुणों की भी अपेक्षा होती है। वस्तुतः जिस प्रकार गीतिकार का व्यक्तित्व एवं विषय, प्रबन्धकार की अपेक्षा भिन्न होता है उसी प्रकार गीति-काव्य का आन्तरिक द्रव्य एवं बाह्य रूप—दोनों प्रबन्ध से भिन्न होते हैं। हीगल महोदय ने इसे स्पष्ट करते हुए लिखा है—“गीति-काव्य में किसी व्यापक कार्य का चित्रण नहीं होता जिससे कि बाह्य जगत् के विभिन्न रूपों एवं उनके ऐश्वर्य का उद्घाटन हो अपितु उसमें तो कवि की निजी आत्मा के ही किसी एक रूप-विशेष के प्रतिविम्ब का निदर्शन होता है। उसका एक मात्र उद्देश्य शुद्ध कलात्मक शैली में आन्तरिक जीवन की विभिन्न अवस्थाओं, आशाओं, व आह्लाद की तरंगों या वेदना की चीत्कारों का उद्घाटन करना होता है।” यहाँ स्पष्ट ही गीति-काव्य के लिए कार्य-व्यापार, घटनाओं व पात्रों के स्थान पर आन्तरिक भावों के प्रकाशन को ही आवश्यक माना गया है।

कुछ अन्य विद्वानों ने गीति-काव्य के लिए वैयक्तिकता को भी आवश्यक माना है। गीति-काव्य में बाह्य जगत् का चित्रण न होकर, दूसरों की कहानी न कहकर अपने मन की ही बात या अपनी ही भावानुभूतियों को व्यक्त किया जाता है; ऐसी स्थिति में यह स्वाभाविक ही है कि उसमें कवि की वैयक्तिकता प्रमुख रहे। वैयक्तिकता का तात्पर्य यहाँ इतना ही है कि उसमें कवि व्यक्तिगत संवेदनाओं एवं अनुभूतियों को प्रत्यक्ष रूप में या प्रथम पुरुष में ही प्रस्तुत करता है, यहाँ तक कि दूसरे पात्रों की भी अनुभूति व्यक्त करनी हो तो वहाँ भी स्वयं पात्र “मैं” की शैली में ही अपनी बात कहता है।

उदाहरण के लिए सूरदास के काव्य में कृष्ण कहते हैं—“मैया ! मेरी कवहुं वढैगी चोटी !’ यहाँ सूरदास चाहते तो अन्य पुरुष-शैली में भी बात कही जा सकती थी, पर वह गीति-काव्य के अनुरूप नहीं रहती । अतः सबसे अच्छा तो यही है कि गीतिकार अपनी ही कहानी अपने ही शब्दों में-कहे पर यदि वह दूसरो की बात भी कहता है तो भी इस ढंग से कि उसमें सम्बन्धित व्यक्ति स्वयं बोलता हुआ दिखाई पड़े ।

वैयक्तिकता का सम्बन्ध व्यक्ति-वैचित्र्य से भी स्थापित किया जाता है; पर गीति-काव्य के लिए यह अवाच्छनीय है । व्यक्तियों के चरित्र क्रिया-कलापो एवं विचारो में परस्पर इतनी भिन्नता आ सकती है कि जिससे व्यक्ति-वैचित्र्य का प्रादुर्भाव हो जाय पर जहाँ तक सवेदनाओं एवं अनुभूतियों की बात है, देश-काल का भारी अन्तर होते हुए भी अभी तक मानव-हृदय सामान्यतः एक-जैसी ही प्रतिक्रिया करता है और गीति-काव्य घटनाओं और पात्रों का काव्य नहीं, भावनाओं का काव्य होता है, अतः उसमें व्यक्ति-वैचित्र्य के लिए बहुत कम सभावना रह जाती है ।

भावात्मकता, संगीतात्मकता एवं वैयक्तिकता के साथ-साथ गीतिकाव्य में संक्षिप्तता एवं भाषा की कोमलता को भी आवश्यक माना गया है । गीतिकाव्य की वस्तु भावात्मक होने के कारण उसमें स्वतः ही संक्षिप्ता आ जाती है तो दूसरी ओर संगीतात्मकता के कारण भाषा में भी तदनुकूल कोमलता एवं लचक का होना आवश्यक हो जाता है । पर यह कोमलता केवल कोमल भावों—प्रेम, वात्सल्य, करुणा आदि—में ही अपेक्षित है ; जहाँ किसी कठोर भाव (रौद्र, वीर, भय आदि) की अभिव्यक्ति की जा रही हो वहाँ भाषा का तदनुकूल कठोर या ओजपूर्ण होना भी आवश्यक है ; जैसे प्रसाद के निम्नांकित गीत में है .

हिमाद्रि तुंग शृंग से,
प्रबुद्ध शुद्ध भारती,
स्वयं प्रभा समुज्ज्वला,
स्वतंत्रता एकारती ।

इसके प्रतिकूल कुछ विद्वान गीति-काव्य पर केवल कोमल भावों की ही अभिव्यक्ति का प्रतिबन्ध आरोपित करते हैं, किन्तु हमारे विचार से यह ठीक नहीं । यदि गीति-काव्य को केवल प्रेम, विरह और करुणा का ही क्षेत्र माना जाय तो वीर एवं रौद्र की अनुभूतियों को हम कहाँ स्थान देंगे ? वस्तुतः गीति-काव्य के क्षेत्र को इस दृष्टि से सीमित करके हम गीति-काव्य की व्यापकता एवं मानव-हृदय की विविधता—दोनों के ही साथ अन्याय करेंगे ; अतः हमारे विचार में मानव-हृदय की सभी भावनाओं के लिए गीति-काव्य का क्षेत्र खुला रहना चाहिए तथा उस स्थिति में भाषा से भी ‘कोमलता एवं मधुरता’ के स्थान पर ‘भावानुकूलता’ की ही अपेक्षा करनी चाहिए ।

अस्तु, उपर्युक्त विवेचन के अनुसार गीति-काव्य की ये पाँच प्रमुख विशेषताएँ स्वीकार की जा सकती हैं—(१) भावात्मकता, (२) संगीतात्मकता, (३) वैयक्तिकता, (४) संक्षिप्तता एवं (५) भाषा-शैली की भावानुकूलता। इनमें से प्रथम दो तो सर्वथा अनिवार्य हैं किन्तु शेष सर्वथा अनिवार्य न होते हुए भी गीति-काव्य की श्री-वृद्धि के लिए महत्त्वपूर्ण हैं।

● गीति-काव्य : महादेवी की दृष्टि में—स्वयं महादेवी ने भी गीति-रचना के अतिरिक्त अपने एक लेख में गीति-काव्य के विभिन्न पक्षों का भी सूक्ष्म विवेचन प्रस्तुत किया है जिससे उनके तत्सम्बन्धी दृष्टिकोण का ज्ञान सहज ही संभव है। गीति-काव्य की परिभाषा करते हुए उन्होंने लिखा है—‘सुख-दुःख की भावावेशमयी अवस्था-विशेष का, गिने-चुने शब्दों में स्वर-साधना के उपयुक्त चित्रण कर देना ही गीत है।’ यहाँ संक्षेप में गीति-काव्य के चार प्रमुख लक्षणों की ओर संकेत किया गया है, यथा—(१) ‘भावावेशमयी अवस्था-विशेष’=भावात्मकता, (२) ‘स्वर-साधना के उपयुक्त’=संगीतात्मकता, (३) गिने-चुने शब्दों में=संक्षिप्तता और (४) उपयुक्त चित्रण=भावानुकूल भाषा। यहाँ गीत के एक प्रमुख तत्त्व—वैयक्तिकता का उल्लेख नहीं है, उसके सम्बन्ध में कवयित्री का मत है—‘गीत यदि दूसरे का इतिहास न कह कर वैयक्तिक सुख-दुःख ध्वनित कर सके तो उसकी मार्मिकता विस्मय की वस्तु बन जाती है, इसमें सदेह नहीं।’ अस्तु, महादेवी वैयक्तिकता को गीति-काव्य के लिए महत्त्वपूर्ण मानती हुई भी उसे अनिवार्य नहीं मानती।

गीति-काव्य की रचना-प्रक्रिया का विश्लेषण करते हुए कवयित्री ने लिखा है—‘इसमें कवि को संयम की परिधि में बँधे हुए जिस भावातिरेक की आवश्यकता होती है वह सहज प्राप्य नहीं, कारण हम प्रायः भाव की अतिशयता में कला की सीमा लाँघ जाते हैं और उसके उपरान्त, भाव के संस्कार मात्र में मर्म-स्पर्शिता का शिथिल हो जाना अनिवार्य है।’ वास्तव में गीत के कवि को आर्त-क्रन्दन के पीछे छिपे हुए भावातिरेक को, दीर्घ निश्वास में छिपे हुए संयम से बाँधना होगा, तभी उसका गीत दूसरे के हृदय में उसी भाव का उद्रेक करने में सफल हो सकेगा।’ अस्तु, महादेवी भावों की उन्मुक्त अभिव्यक्ति के स्थान पर उनके संयमित रूप को गीति-रचना के लिए श्रेयस्कर मानती हैं।

गीति में व्यक्त भावनाएँ किसी न किसी प्रकार कवि की आत्मानुभूति पर आश्रित होनी चाहिए। उनके शब्दों में—‘व्यक्ति प्रधान भावात्मक काव्य’ का वही अंश अधिक से अधिक अन्तःस्थल में समा जाने वाला, अनेक भूले सुख-दुःखों की स्मृतियों में प्रतिध्वनित हो उठने के उपयुक्त और जीवन के लिए कोमलतम स्पर्श के समान होगा जिसमें कवि ने गतिमय आत्मानुभूत भावातिरेक को संयत रूप में व्यक्त कर उसे अमर कर दिया हो या जिसे व्यक्त करते समय वह अपनी साधना द्वारा किसी वीते क्षण की

अनुभूति की पुनरावृत्ति करने में सफल हो सका हो।' कुछ लोगों का विचार है कि दूसरों के अनुभवों पर आधारित संस्कारों से गीति-काव्य की सृष्टि संभव है तो कुछ लोग अतीत की अनुभूतियों की तीव्र पुनरावृत्ति को भी गीतिकाव्य के लिए पर्याप्त मानते हैं, पर महादेवी इन दोनों ही धारणाओं का खंडन करती हुई लिखती हैं— 'केवल संस्कार-मात्र भावात्मक कविता के लिए सफल साधन नहीं है और न, किसी बीती अनुभूति की उतनी ही तीव्र मानसिक पुनरावृत्ति ही सबके लिए सब अवस्थाओं में सुलभ मानी जा सकती है।'

गीति के विषय-क्षेत्र को भी वे पर्याप्त व्यापक मानती हैं। उनके विचार में गीति सारे संसार की कहानी कह सकता है पर उसकी वाणी या शैली अपनी होती है—उसमें गीतिकार जो कुछ कहता है उसे हृदय की वस्तु बनाकर वैयक्तिक स्वर में प्रस्तुत करता है; जबकि काव्य के दूसरे रूपों में दूसरे लोगों के मुँह से अपने हृदय की कहानी प्रस्तुत की जाती है। अतः इस अभिव्यंजना-पद्धति के भेद को ध्यान में रखते हुए कहा जा सकता है—“अलौकिक आत्म-समर्पण हो या लौकिक स्नेह-निवेदन, तात्कालिक उल्लास-विषाद हो या शाश्वत सुख-दुखों का अभिव्यंजन, प्रकृति का सौन्दर्य-दर्शन हो या उस सौन्दर्य में चैतन्य का अभिनन्दन सब में गेयता के लिए हृदय अपनी वाणी में संसार-कथा कहता चलता है। संसार के मुख से हृदय की कथा, इतिहास अधिक है, गीत कम।”

गीति-काव्य के उद्गम एवं विकास के सम्बन्ध में उनका विचार है कि जिस प्रकार भावनाओं का मानव-हृदय से सनातन सम्बन्ध है उसी प्रकार गीति-काव्य भी साहित्य का सनातन रूप है। धरती का सबसे पुराना उपलब्ध साहित्य—वैदिक साहित्य है, उसमें भी गीति के तत्त्व विद्यमान हैं, जो उपर्युक्त धारणा को प्रमाणित करते हैं। स्वयं कवयित्री के शब्दों में—‘संभव है जिस प्रकार प्रभात की सुनहली राश्मि छूकर, चिड़िया आनन्द में चहचहा उठती है, और मेघ को घुमड़ता-घिरता देखकर मयूर नाच उठता है, उसी प्रकार मनुष्य ने भी पहले-पहले अपने भावों का प्रकाशन ध्वनि और गति द्वारा ही किया है। विशेषकर स्वर-सामंजस्य में बँधा हुआ गेय काव्य मनुष्य-हृदय के कितना निकट है, यह उदात्त-अनुदात्त स्वरों में बँधे वेदगीत तथा अपनी मधुरता के कारण प्राणों में समाजाने वाले प्राकृत-पदों के अधिकारी हम भली-भाँति समझ सकते हैं।’ इस प्रकार उनके विचार से गीति-काव्य-परंपरा का सम्बन्ध वैदिक साहित्य से स्थापित किया जा सकता है।

यहाँ एक प्रश्न किया जा सकता है कि आधुनिक युग गीति-काव्य के लिए कितना अनुकूल है? आधुनिक युग में बौद्धिकता की प्रधानता है जबकि गीति भावात्मक अधिक होता है, ऐसी स्थिति में गीति-काव्य को युगानुकूल कैसे स्वीकार किया जा सकता है? इस सम्बन्ध में महादेवीजी यह स्वीकार करती हैं कि आज गीत की,

स्थिति विषम होती जा रही है। 'आज हम ऐसे बौद्धिक युग में से जा रहे हैं जो हृदय को मासल यत्र और उसकी कथा को वैज्ञानिक आविष्कारों की पद्धति मात्र समझता है, फलतः गीत की स्थिति कठिन से कठिनतर होती जा रही है।' फिर भी वे सर्वथा निराश नहीं हैं। जहाँ बौद्धिकता गीति-काव्य को आज के प्रतिकूल सिद्ध कर रही है वहाँ वैयक्तिकता उसके अनुकूल है। इस वैयक्तिकता की प्रवृत्ति के कारण ही गीति-काव्य छायावाद युग में पनपा है और भविष्य में भी पनपता रहेगा। फिर भी यदि गीति-काव्य का विकास अवरुद्ध हुआ तो यह साहित्य और समाज—दोनों के लिए महान् क्षति होगी। जहाँ तक आधुनिक हिन्दी गीति-काव्य के महत्त्व एवं उपलब्धियों की बात है, उनकी धारणा बहुत ऊँची है। इसीलिए आज के युग के गीति-काव्य (छायावादी काव्य) के सम्बन्ध में वे प्रशंसापूर्ण शब्दों में लिखती हैं—'इस युग के गीतों की एकरूपता में ऐसी विविधता है जो उन्हें बहुत काल तक सुरक्षित रख सकेगी। इनमें कुछ गीत मलय समीर के झोके के समान हमें बाहर से स्पर्श कर अन्तर तक सिहरा देते हैं, कुछ अपने दर्शन के बोझिल पंखों द्वारा हमारे जीवन को सब ओर से छू लेना चाहते हैं, कुछ किसी अलक्ष्य डाली पर छिपकर बैठी हुई कोकिल के समान हमारे ही किसी भूले स्वप्न की कथा कहते रहते हैं और कुछ मन्दिर के पूत धूप-धूम के समान हमारी दृष्टि को धुंधला, परन्तु मन को सुरक्षित किये बिना नहीं रहते।' यहाँ छायावादी गीतों की प्रायः सभी प्रमुख प्रवृत्तियों—प्रकृति-सौंदर्य, दार्शनिकता, रहस्यात्मकता, प्रणय भावना आदि—का सकेत अत्यन्त सूक्ष्म रूप में करते हुए उनके महत्त्व का दिग्दर्शन करवाया गया है।

अन्त में एक प्रश्न और है—रहस्यानुभूति की अभिव्यक्ति के लिए गीति-काव्य का माध्यम कहाँ तक श्रेयस्कर रहता है? इस सम्बन्ध में उनका उत्तर है—'रहस्य-गीतों का मूलधार भी आत्मानुभूत अखंड चेतन है, पर वह साधक की मिलन-विरह की मार्मिक अनुभूतियों में इस प्रकार घुल-मिल सका कि उसकी अलौकिक स्थिति भी लोक-सामान्य हो गयी। भावों के अनन्त वैभव के साथ ज्ञान की अखंड व्यापकता की स्थिति वैसी ही है जैसी, कही रगीन, कही सितासित, कही सघन, कही हल्के, कही चाँदनी-धौत और कही अश्रु-स्नात बादलों से छाये आकाश की होती है। व्यक्ति अपनी दृष्टि को उस अनन्त रूपात्मकता के किसी भी खंड पर रहकर आकाश पर भी ठहरा लेता है। अतः आनन्द और विषाद की मर्मानुभूति के साथ-साथ उसे एक अव्यक्त और व्यापक चेतन का स्पर्श भी मिलता रहता है।' इन शब्दों के आधार पर कहा जा सकता है कि वे अलौकिकता एवं लौकिकता, आत्मानुभूति एवं दिव्य चेतना के मेल के द्वारा ही रहस्य-गीतों की सृष्टि संभव मानती है। पर फिर भी लौकिक विषयों पर आधारित लौकिक भावों की अभिव्यक्ति जितनी सरल और सहज है उतनी अलौकिक विषय पर

आश्रित रहस्य-गीतो की सभव नहीं । इसी अन्तर को स्वीकार करती हुई वे लिखती हैं—‘पर ऐसे गीतो मे निर्गुण ज्ञान और सगुण अनुभूति का जैसा सन्तुलन अपेक्षित है, वैसा अन्य गीतो मे आवश्यक नहीं क्योंकि आधार यदि बहुत प्रत्यक्ष हो उठे तो बुद्धि उसे अपनी परिधि से बाहर न जाने देगी और भाव यदि अव्यक्त सूक्ष्म हो जावे तो हृदय उसे अपनी सीमा मे न रख सकेगा ।’ अतः निश्चित ही सामान्य गीति-रचना की अपेक्षा रहस्यगीतो की सृष्टि अपेक्षाकृत कठिन है पर फिर भी ‘यदि रहस्यद्रष्टा तन्मय आत्म-निवेदक है तो उसके गीतो की अलौकिक असीमता से लौकिक सीमाएँ वैसे ही फूटती रहेगी जैसे अनन्त समुद्र मे हिलोरे ।’

अस्तु, गीति-काव्य के विभिन्न पक्षों के सम्बन्ध मे महादेवी के विचारों को निष्कर्ष रूप मे इस प्रकार बताया जा सकता है—

- गीति-काव्य के लिए वे भावात्मकता, संगीतात्मकता, सक्षिप्तता एवं भावानुकूल भाषा को आवश्यक मानती है ।
- गीति-काव्य की रचना-प्रक्रिया के लिए आत्मानुभूति का सयमित रूप आवश्यक है ।
- गीति के विषय-क्षेत्र मे प्रकृति, जगत् एवं जीवन के विभिन्न विषयों का समाहार हो सकता है पर उसकी शैली वैयक्तिक ही रहेगी ।
- गीति-काव्य की परम्परा वैदिक काल से चली आ रही है ।
- आधुनिक युग की बौद्धिकता गीति-काव्य के प्रतिकूल है ।
- छायावादी-गीति-काव्य आज के युग की महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है ।
- रहस्यानुभूति की अभिव्यक्ति किंचित् कठिन है पर फिर भी उसकी सच्ची अनुभूति हो तो यह कठिनाई स्वयं दूर हो जाती है ।

महादेवी के ये निष्कर्ष—विशेषतः गीति की रचना-प्रक्रिया सम्बन्धी निष्कर्ष—अन्य आलोचकों के तत्सम्बन्धी विवेचन की अपेक्षा अधिक प्रामाणिक एवं महत्त्वपूर्ण है क्योंकि दूसरे आलोचकों की भाँति उन्होंने गीति-काव्य का अध्ययन, विवेचन-विश्लेषण ही नहीं किया अपितु स्वयं ने उसकी रचना भी की है ।

● महादेवी का काव्य : गीति के रूप में—गीति की दृष्टि से महादेवी के काव्य का विवेचन करने के लिए गीति-काव्य के पूर्वोक्त पाँच लक्षणों को आधार बनाया जा सकता है । यहाँ क्रमशः उनके आधार पर विवेचना की जाती है—

(१) भावात्मकता—वैसे तो प्रत्येक काव्य-रचना मे, चाहे उसका रूप गीति हो या प्रबन्ध, भाव तत्त्व की प्रमुखता मदा रहती है क्योंकि भावानुभूति के अभाव में कोई भी रचना ‘काव्य’ की सजा से भूषित नहीं हो सकती, पर जहाँ अन्य काव्य-रूपों मे भाव घटना, पात्र, वार्तालाप आदि विभिन्न अवयवों के माध्यम से प्रस्फुटित होता है वहाँ गीति-काव्य में वह प्रत्यक्ष विद्यमान रहता है । उदाहरण के लिए—गुलाब के

फूल में गुलाब की गंध विद्यमान रहती है और उसके इत्र में भी, पर इत्र में पुष्प की भाँति विभिन्न तत्वों का अभाव रहता है, उसमें कोरी गंध ही द्रवरूप में विद्यमान रहती है, यही स्थिति गीति-काव्य में भाव की होती है। जहाँ तक महादेवी के काव्य का सम्बन्ध है, उसमें भाव तत्त्व सर्वत्र विद्यमान है, किन्तु उनकी भावानुभूति का आलम्बन कोई लौकिक व्यक्ति या स्थूल पदार्थ न होकर अलौकिक ब्रह्म है, जो वस्तुतः व्यक्ति न होकर विचार या तत्त्व मात्र है। ऐसी स्थिति में उनके विभिन्न भावों के मूल में विचार की ही सत्ता दृष्टिगोचर होगी। दूसरे, जैसा कि महादेवी के काव्य-दर्शन के प्रसंग में कहा जा चुका है, वे कविता को सत्य की अभिव्यक्ति का माध्यम मानती हैं, अतः उसमें अनुभूत सत्य की प्रधानता का होना स्वाभाविक है। इन परिस्थितियों में उनके गीति-काव्य में भाव तत्त्व का दब जाना या गौण हो जाना स्वाभाविक था, पर उन्होंने ऐसा नहीं होने दिया। एक तो उन्होंने अपने ब्रह्म का मानवीकरण करते हुए उसे मूर्त रूप प्रदान कर दिया और दूसरे सत्य को भी उन्होंने भावानुभूति में परिणत करके प्रस्तुत किया है, अतः विचार, सत्य एवं दर्शन पर आधारित होते हुए भी उनका काव्य भावात्मकता से भी शून्य नहीं है।

उनकी काव्यगत भावात्मकता के सम्यक् विवेचन के लिए उनके गीतो को भावों की दृष्टि से वर्गीकृत किया जा सकता है। मुख्यतः उन्होंने इन भावों की अभिव्यक्ति की है—(१) अलौकिक प्रणय भाव, (२) करुणा, (३) निर्वेद। यहाँ क्रमशः तीनों प्रकार के गीतो का विश्लेषण किया जाता है।

प्रणय सम्बन्धी गीतो में अलौकिक प्रेम या रहस्यानुभूति की व्यञ्जना हुई है, पर यह अलौकिकता उनकी भावानुभूति के मार्ग में बाधक नहीं बनती। जैसा की ऊपर कहा जा चुका है, उनका आलम्बन अलौकिक होते हुए भी काव्य-मंच पर लौकिक रूप में ही अवतरित हुआ है, फिर गीति में व्यक्त भाव आलम्बन के नहीं अपितु स्वयं कवयित्री (आश्रय) के ही है, अतः उनकी रागात्मकता में कोई न्यूनता दृष्टिगोचर नहीं होती यथा, एक गीत प्रस्तुत है .

निशा की धो देता राकेश
चाँदनी में जब अलर्के खोल,
कली से कहता था मधुमास
बता दो मधु मदिरा का मोल

× × ×
बिछाती थी सपनों के जाल
तुम्हारी वह करुणा की कोर
गयी वह अधरो की मुस्कान
मुझे मधुमय पीड़ा में दोर,

नहीं अब गाया जाता देव !

थकी अंगुली है ढीले तार,

विश्ववीणा में अपनी आज

मिला लो यह अस्फुट शंकार !

इस पूरे गीत में एक प्रतीक्षाकुल विरहिणी का अपने प्रिय के प्रति आत्म-निवेदन है जिसमें प्रतीक्षा (साधना) जन्य अवसाद की अभिव्यक्ति मार्मिक रूप में की गयी है। प्रारम्भ में मिलन की अनुभूति अतीत की स्मृतियों के रूप में प्राकृतिक पृष्ठभूमि-सहित व्यक्त हुई है; प्रथम मिलन के दृश्य को सजीव रूप में चित्रित करते हुए, अन्त में अपनी क्लान्त स्थिति को अंकित किया गया है और प्रिय से आत्ममिलन की याचना अत्यन्त दैन्यतापूर्ण स्वर में की गयी है। इस प्रकार सम्पूर्ण गीत विरह-दशा की एक विशिष्ट अवस्था का मानसिक चित्र है, जिसमें अतीत की स्मृतियाँ, मध्यवर्ती प्रतीक्षा एवं अन्त का अवसाद—तीनों सम्मिलित रूप में है। वस्तुतः ये तीनों एक-दूसरे के पूरक हैं तथा रस-सिद्धान्त की शब्दावली में संचारी भाव है जोकि मूल भाव (स्थायी भाव—प्रणय) को पुष्ट करते हैं। इस गीत का आलम्बन लौकिक है या अलौकिक—इससे कोई अन्तर नहीं पड़ता क्योंकि कवयित्री का मूल लक्ष्य विरहिणी (साधिका) की वेदनानुभूति को ही व्यक्त करना है। अस्तु, यह संपूर्ण गीत भावात्मकता से अनुप्राणित है।

उनके अनेक गीतों में तो एक ही स्थायी भाव की ही नहीं अपितु केवल एक-एक संचारी भाव की ही अभिव्यक्ति हुई है; यथा :

(क) वे मुस्काते फूल नहीं—
जिनको आता है मुरझाना,
× × ×
ऐसा तेरा लोक, वेदना
नहीं, नहीं जिसमें अवसाद,
× × ×
क्या अमरों का लोक मिलेगा
तेरी करुणा का उपहार ?
रहने दो हे देव ! अरे
यह मेरा मिटने का अधिकार !

(ख) छाया की आँख मिचौनी
मेघों का मतवाला पन,
× × ×
मेरी लघुता पर आती
जिस दिव्य लोक को ब्रीड़ा

उनके प्राणों से पूछो
वे पाल सकेंगे पीड़ा ?
उनसे कैसे छोटा है
मेरा यह भिक्षुक जीवन ?
उनमें अनन्त करुणा है
इसमें असीम सूनापन !

उपर्युक्त दोनों गीतों में विभिन्न प्राकृतिक दृश्यों के माध्यम से एक-एक भाव दशा की ही अभिव्यक्ति की गयी है। पहले गीत में अमर-लोक के अभावों की गणना करते हुए उसे गर्वपूर्वक ठुकराया गया है। दूसरे गीत में भी उनके जीवन से अपने जीवन की तुलना करते हुए अपने को लघु न मानने की बात कही गयी है—जिसे गर्व की व्यंजना कह सकते हैं। एक ही भाव को व्यक्त करने के लिए लम्बी पृष्ठभूमि प्रस्तुत की गयी है। प्रेयसी का गर्वपूर्वक प्रियतम के उपहार को ठुकराना या उससे स्पर्द्धा करना भी प्रणय-भावना की विशिष्ट अवस्था का सूचक है जिसे काव्य-शास्त्र में 'हाव' की संज्ञा दी गयी है। इन गीतों में केवल हाव-विशेष की व्यंजना का ही लक्ष्य है।

7 भाव-व्यंजना की दृष्टि से महादेवी के गीतों में एक बात प्रायः दृष्टिगोचर होती है, वह यह कि वे प्रतिपाद्य भाव की व्यंजना कम शब्दों में करती है, उसके अनुकूल पृष्ठभूमि का निर्माण अपेक्षाकृत विस्तार से करती है। जैसे—'जो वे सपना बन आवे, तुम चिर निद्रा बन जाना !' इतनी सी बात स्वयं को कहने के लिए, इससे पूर्व बारह छन्दों या ४८ पक्तियों की रचना करती है जिनमें अतीत और वर्तमान की विभिन्न भावानुभूतियों की व्यंजना प्रकृति के अनेक दृश्यों के माध्यम से की गयी है ; अवश्य ही उनका लक्ष्य मूल भाव तक ही पहुँचना है पर वे लक्ष्य की ओर सीधी नहीं दौड़ती अपितु चक्कर काटती हुई धीरे एवं मंथर गति से आगे बढ़ती है। दूसरे शब्दों में उनमें भाव का मंथर गति से क्रमिक विकास होता है, भावावेग का एकाएक स्फोट नहीं। पहली स्थिति प्रवन्धकार के अधिक अनुकूल रहती है, जबकि गीतिकार प्रायः दूसरी स्थिति को स्वीकार करता है। उदाहरण के लिए मीरा के गीतों में प्रायः भावावेग का तीव्र स्फोट दृष्टिगोचर होता है पर महादेवी में ऐसा नहीं है।

प्रश्न है, महादेवी में ऐसा क्यों नहीं है ? वे अपने गीतों में वेदना को चीत्कार-पूर्ण स्वर में गूँजित करने के स्थान पर धीरे-धीरे अपनी व्यथा को क्यों सुनाती है ? कदाचित् इसका कारण यही है कि उनका प्रणय जितना गंभीर है उतना ही शान्त भी है ; उनमें वेदना की अनुभूति है पर उसमें उफान कम है ; इसीलिए वे अपनी व्यथा को धीरे-धीरे, इधर-उधर की चर्चा करती हुई, धीमे-से व्यक्त करती हैं। जब चोट एकाएक लगती है तो व्यक्ति चीखता है, पुकारता है, पर जब घाव पुराना पड़ जाता

नहीं अब गाया जाता देव !

थकी अंगुली हैं ढीले तार,

विश्ववीणा में अपनी आज

मिला लो यह अस्फुट झंकार !

इस पूरे गीत में एक प्रतीक्षाकुल विरहिणी का अपने प्रिय के प्रति आत्म-निवेदन है जिसमें प्रतीक्षा (साधना) जन्य अवसाद की अभिव्यक्ति मार्मिक रूप में की गयी है। प्रारम्भ में मिलन की अनुभूति अतीत की स्मृतियों के रूप में प्राकृतिक पृष्ठभूमि-सहित व्यक्त हुई है ; प्रथम मिलन के दृश्य को सजीव रूप में चित्रित करते हुए, अन्त में अपनी क्लान्त स्थिति को अंकित किया गया है और प्रिय से आत्ममिलन की याचना अत्यन्त दैन्यतापूर्ण स्वर में की गयी है। इस प्रकार सम्पूर्ण गीत विरह-दशा की एक विशिष्ट अवस्था का मानसिक चित्र है, जिसमें अतीत की स्मृतियाँ, मध्यवर्ती प्रतीक्षा एवं अन्त का अवसाद—तीनों सम्मिलित रूप में है। वस्तुतः ये तीनों एक-दूसरे के पूरक हैं तथा रस-सिद्धान्त की शब्दावली में संचारी भाव है जोकि मूल भाव (स्थायी भाव—प्रणय) को पुष्ट करते हैं। इस गीत का आलम्बन लौकिक है या अलौकिक—इससे कोई अन्तर नहीं पड़ता क्योंकि कवयित्री का मूल लक्ष्य विरहिणी (साधिका) की वेदनानुभूति को ही व्यक्त करना है। अस्तु, यह सपूर्ण गीत भावात्मकता से अनुप्राणित है।

उनके अनेक गीतों में तो एक ही स्थायी भाव की ही नहीं अपितु केवल एक-एक संचारी भाव की ही अभिव्यक्ति हुई है ; यथा :

(क) वे मुस्काते फूल नहीं—

जिनको आता है मुरझाना,

× × ×

ऐसा तेरा लोक, वेदना

नहीं, नहीं जिसमें अवसाद,

× × ×

क्या अमरो का लोक मिलेगा

तेरी करुणा का उपहार ?

रहने दो हे, देव ! अरे

यह मेरा मिटने का अधिकार !

(ख) छाया की आँख मिचौनी

मेघों का मतवाला पन,

× × ×

मेरी लघुता पर आती

जिस दिव्य लोक को नीडा

वे कहते हैं उनको मैं
अपनी पुतली में देखूँ,
यह कौन बता आयेगा,
किसमें पुतली को देखूँ !

(घ) क्रिया-कलाप—

मैं फूलों में रोती वे
बालारुण मैं मुस्काते,
मैं पथ में बिछ जाती हूँ
वे सौरभ मे उड़ जाते !
× × ×
मेरी पलको पर रातें
बरसा कर मोती सारे,
कहतीं 'क्या देख रहे हैं
अविराम तुम्हारे तारे ?'

(ङ) घटनाएँ—

तम ने इन पर अञ्जन से
बुन बुन कर चादर तानी,
इन पर प्रभात ने फेरा
आकर सोने का पानी !

इस प्रकार एक ही गीत में अनेक दृश्यो, सभाषणो, क्रिया-कलापो एव घटनाओ का समावेश हो गया है, इनसे निश्चित ही कविता के सौंदर्य में अभिवृद्धि हो गयी है, पर इसका स्वरूप गीत्यात्मक कम एव प्रबन्धात्मक अधिक हो गया है। गीतिकार अन्तर्जगत का चित्रण, अधिक करता है, बाह्य प्रकृति एवं स्थूल क्रिया-व्यापारो का कम, जबकि इसमें स्थिति इसके विपरीत है। कदाचित् कहा जाय कि इस गीत में प्रस्तुत बाह्य दृश्यो एवं क्रिया-कलापो का सूक्ष्म साकेतिक अर्थ है जिससे अर्थ-बोध की प्रक्रिया में स्थूल स्थूल नहीं रहता—सूक्ष्म में परिणत हो जाता है, पर यह सम्भावना भी यहाँ स्वीकार नहीं की जा सकती। काव्यानुभूति की दृष्टि से इस कविता को पढ़कर पाठक के मन में क्रमशः स्थूल क्रिया-व्यापार ही उभरते हैं यह दूसरी बात है कि अन्ततः वे मूल भाव को पुष्ट करते हैं—पर ऐसा तो प्रबन्ध काव्य में भी होता है। अस्तु, हमें स्वीकार करना पड़ता है कि उनके अनेक गीतों में भाव-धारा मंद एव गौण हो गयी है तथा बाह्य जगत् का चित्रण प्रमुख हो गया है। इस प्रकार के लम्बे

हैं तो वह चीख-पुकार नहीं करता, धीरे-धीरे संयमपूर्वक उसके भर जाने की प्रतीक्षा करता है। मीरा की स्थिति पहली थी जबकि महादेवी की प्रणय-भावना दूसरी स्थिति में है। इसका अर्थ यह नहीं है कि महादेवी काव्य-रचना करने से पूर्व पहली स्थिति को पार कर चुकी थी, अपितु उनके प्रणय का आरम्भ ही दूसरी स्थिति में हुआ, जब हमारा किसी से प्रेम एकाएक प्रत्यक्ष दर्शन के आधार पर होता है तो उसमें तीव्रता होती है, पर यदि किसी दूर देश के वासी से पत्र-मैत्री के आधार पर क्रमशः होता है तो वहाँ भावावेग की तीव्रता नहीं रहती। महादेवी ने भी अपने प्रियतम से दार्शनिक ग्रन्थों के माध्यम से धीरे-धीरे परिचय प्राप्त किया, उनके परिचय का आधार प्रत्यक्ष न होकर बौद्धिक है, अतः उसमें भावावेग की तीव्रता का कम होना स्वाभाविक ही है। अनेक आलोचकों ने महादेवी के गीतों में भाव तत्त्व की न्यूनता का आक्षेप लगाया है—कदाचित् उसका कारण भी यही है। हमारे विचार में महादेवी के गीत भावों से शून्य नहीं हैं अपितु वे भावावेग की तीव्रता से शून्य हैं। दार्शनिक व बौद्धिक स्रोत से प्रवाहित होती हुई उनकी भाव-धारा हृदय की समतल भूमि पर फैलती हुई बड़ी ही मंथर गति से लक्ष्य की ओर अग्रसर होती है जहाँ धारा की गति मंद होगी वहाँ उसकी आधार-भूमि में विस्तार भी अपेक्षाकृत अधिक होगा। यही कारण है कि महादेवी के गीतों की भाव-धारा केवल भावात्मकता को ही नहीं, विभिन्न दृश्यों, क्रिया-कलापों, संवादों, घटनाओं आदि को भी अपने में समेट लेती है; उदाहरण के लिए यहाँ उनके एक गीत का विश्लेषण प्रस्तुत किया जाता है—

(क) पृष्ठभूमि—

जब इन फूलों पर मधु की
पहली बूंदें बिखरी थीं।
.....

(ख) विभिन्न दृश्य—

दीपकमय कर डाला जब
जलकर पतंग ने जीवन
सीखा बालक मेघों ने
नभ के आँगन में रोदन, ।

(ग) वार्तालाप या संभाषण—

जिस दिन नीरव तारों से
बोली किरणों की अलकें,
'सो जाओ अलसायी हैं
सुकुमार तुम्हारी पलकें ।'

प्रधान माना जाय या विचार-प्रधान ? अवश्य ही इसमें भाव है पर वह विचार का पूरक या साधक बन कर आया है, अतः इसमें भाव तत्त्व अत्यन्त संयमित व नियन्त्रित रूप में ही व्यक्त हो पाया है ।

निर्वेद सम्बन्धी कविताओं के अन्तर्गत वे कविताएँ भी ली जा सकती हैं जिनमें दुःख की स्वीकृति एवं सुख के परित्याग की बात समझाई गयी है ; जैसे, निम्नांकित कविता :

उसमें मम छिपा जीवन का,
एक तार अगणित कम्पन का,
एक सूत्र सबके बन्धन का,
संसृति के सूने पृष्ठों में करुण काव्य वह लिख जाता !

× × ×

मृग मरीचिका के चिर पथ पर,
सुख आता प्यासों के पग घर,
रुद्ध हृदय के पट लेता कर
गर्वित कहता 'मैं मधु हूँ मुझसे क्या पतझर का नाता !'

इस प्रकार दुःख और सुख की तुलना करते हुए अन्त में दुःख की महत्ता का प्रतिपादन किया गया है । कविता का केन्द्रीय तत्त्व भाव न होकर विचार है, लक्ष्य उसका संदेश प्रदान करना है—सूक्ष्म विचार तत्त्व को भी कल्पना एवं अनुभूति के संयोग से अत्यन्त आकर्षक रूप में चित्रित कर दिया गया है ; कवयित्री की कल्पना-शक्ति एवं काव्य-प्रतिभा यहाँ अपने पूर्ण वैभव के साथ प्रकट हुई है, पर इसमें कोई सदेह नहीं कि यहाँ भी भावावेग अपेक्षाकृत कम है, गौण है ।

वस्तुतः विभिन्न प्रकार की कविताओं के विश्लेषण से यह स्पष्ट हो जाता है कि महादेवी के गीति-काव्य में भावात्मकता की प्रबलता, भावावेग की तीव्रता या अतिशय भाव-प्रवणता का अभाव है—पर इसका यह आशय नहीं है कि उनमें सवेदन-शीलता, सवेद्यता एवं रागात्मकता की कमी है । सामान्य कवि तीव्र भावावेग की सहायता से जिस ऊँचाई तक पहुँचता है, महादेवी अपनी चित्र-विधायिनी कल्पना-शक्ति एवं अनुभूति के बल पर धीरे-धीरे वहाँ तक पहुँचने में सफल हो जाती हैं । वे तरल भावुकता एवं आर्द्र भाव-धारा के द्वारा पाठक के हृदय को आप्लावित नहीं करती अपितु अपने मनमोहक चित्रों, बौद्धिक तर्क-वितर्कों व कलात्मक रूपों द्वारा उसके मन को धीरे-धीरे द्रवित करती हैं । इस दृष्टि से महादेवी का कार्य अपेक्षाकृत कठिन है, क्योंकि वे शुष्क एवं अनाकर्षक साधनों से तरल एवं आकर्षक रचना का निर्माण करती हैं । साथ ही उनके गीतों की भाव-धारा में प्रवाहित हो जाना सामान्य पाठक के लिए भी कठिन है । बौद्धिक उच्चता एवं कल्पना की सक्रियता की दृष्टि से पाठक जितना अधिक

गीतों के बीच-बीच में ही कुछ मार्मिक पंक्तियाँ उपलब्ध होती हैं जो कि किसी विमरुभूमि के बीच स्थित वृक्ष-पत्ति के तुल्य प्रतीत होती हैं।

प्रणय के अनन्तर दूसरी भावना करुणा एवं सहानुभूति की है जो महादेवी के गीतों में प्रायः व्यक्त हुई है। इस प्रकार के गीतों में पुष्प सम्बन्धी कुछ गीत भी मार्मिक हैं। उदाहरण के लिए 'मुझाया फूल' शीर्षक कविता द्रष्टव्य है :

था कली के रूप शंशव—
मैं अहो सूखे सुमन !
मुस्कराता था, खिलाती
अंक में तुझको पवन !

यह पूरी कविता इतिवृत्तात्मक है—अतः इसे गीति के रूप में स्वीकार कर कठिन है। इसी प्रकार 'पुष्प' सम्बन्धी एक अन्य कविता लीजिये :

मधुरिमा के, मधु के अवतार
सुधा से, सुषमा से, छविमान
× × ×
सीख कर मुस्काने की बान
कहाँ आये हो कोमल प्राण ?
× × ×
कौन वह है, सम्मोहन राग
खींच लाया तुमको सुकुमार ?
तुम्हें भेजा जिसने इस देश
कौन वह है निष्ठुर कर्तार ?

इस पूरी कविता में पुष्प का मानवीकरण करते हुए उसे अत्यन्त आकर्षक स्निग्ध रूप में प्रस्तुत किया गया है। उसके जीवन की विभिन्न अवस्थाओं का चित्रण विस्तार से हुआ है तथा सहानुभूतिपूर्ण शब्दों में उससे वार्तालाप भी किया गया है और अन्त में इस सदेश के साथ कविता समाप्त हुई है :

हँसो, पहनो, कांटों का हार
मधुर भोलेपन के संसार ?

कविता निश्चित ही अत्यन्त सुन्दर एवं मन-मोहक है, पर उसके आकर्षण मूल में बाह्य रूप-विधान का प्रभाव अधिक है ; पुष्प के विभिन्न रूप सहानुभूति रंग में रगे हुए हैं किन्तु उनमें एक-सूत्रता स्थापित करने वाला तत्त्व भाव नहीं, विचार है, जो अन्त में स्पष्ट रूप में प्रकट हो जाता है। ऐसी स्थिति में इस गीत को भाव

गेयता के अन्य अंगों में छन्द और लय पर विचार किया जा सकता है। महादेवी ने प्रायः मात्रिक छन्दों का ही प्रयोग किया है। अपवाद रूप में ही कुछ वार्णिक छन्द प्रयुक्त किये हैं। लय-विधान में उन्होंने शास्त्रीय राग-रागिनियों का समावेश प्रायः नहीं किया है। पर उनके छन्द-विधान एवं लय-विधान में सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि वे सदा व्यक्त भाव के अनुकूल हैं। गीति की विषय-वस्तु यदि गभीर है तो छन्द और लय में भी यह गभीरता दृष्टि गोचर होगी और यदि वह प्रफुल्लता चंचलता से युक्त है तो छन्द और लय में भी तदनुकूल स्वरों का उतार-चढ़ाव रहेगा। यहाँ कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं

(क) जो तुम आ जाते एक बार !

कितनी करुणा कितने संदेश

पथ में बिछ जाते बन पराग,

गाता प्राणों का तार तार

अनुराग भरा उन्माद राग

आँसू लेते वे पद पखार !

(ख) पुलक पुलक उर, सिहर सिहर तन

आज नयन आते क्यों भर भर ?

(ग) मधुर मधुर मेरे दीपक जल !

युग युग प्रतिदिन प्रतिक्षण प्रतिपल

प्रियतम का पथ आलोकित कर !

(घ) लाये कौन संदेश नये घन !

× × ×

चौकी

निद्रित

रजनी

अलसित

श्यामल पुलकित कम्पित कर में

दमक उठे विद्युत् के कंकण !

लाये कौन संदेश नये घन !

(ङ) मैं नीर भरी दुख की वदली

× × ×

विस्तृत नभ का कोई कोना

मेरा न कभी अपना होना,

परिचय इतना इतिहास यही

उमड़ी कल थो मिट आज चली !

उन्नत एव विकसित होगा वह महादेवी के काव्य से उतना ही अधिक प्रभावित रसासिक्त हो सकेगा—इसमें कोई सदेह नहीं। फिर भी जो लोग भावों की चंचल आवेग की तीव्रता एव रस की प्रगाढ़ता की आशा से ही गीति-काव्य में प्रवृत्त हों वे महादेवी से निराश हो तो कोई आश्चर्य नहीं। वस्तुतः उनके काव्य में भावों तरल सौन्दर्य कम एवं विचारों का औदात्य तथा कल्पना का वैभव अधिक है, अत्यन्त सूक्ष्म कला-दृष्टि व परिष्कृत काव्य-रुचि को ही उससे तोष प्राप्त हो सकता

(२) संगीतात्मकता—गीति-काव्य का लक्ष्य वक्तव्य वस्तु को गेय रूप प्रस्तुत करने का होता है अतः गेयात्मकता या संगीतात्मकता उसके लिए आवश्यक सामान्य मुक्तक और गीति में सबसे बड़ा अन्तर इसी बात का है। इतना अवश्य है गेयता के लिए संगीत की शास्त्रीय राग-रागिनियाँ आवश्यक नहीं हैं—यदि रचना छन्द और लय का निर्वाह इस प्रकार हो कि उसे गाया जा सके तो वह भी पर्याप्त अतः गीतिकार कवि के लिए शास्त्रीय संगीत या संगीत के शास्त्रीय ज्ञान की आवश्यकता नहीं है पर यदि कवि को साथ में संगीत का ज्ञान भी हो तो निश्चित गीति के क्षेत्र में अपेक्षाकृत अधिक सफलता मिलने की संभावना रहती है। सौभाग्य से गीतिकार महादेवी में भी यह विशिष्टता विद्यमान है। वे काव्य-कला, चित्र-कला एवं संगीत-कला—तीनों की मर्मज्ञा हैं। अतः उनके गीतों में संगीतात्मकता का निर्वहण पूर्णतः हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं।

गीति-रचना में उसका सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण अंग उसकी 'टेक' होती जिसकी आवृत्ति सारे गीत में होती रहती है। वस्तुतः यह टेक ही सम्पूर्ण गीत मध्य संचरणशील रहने वाली मूल भाव-धारा या उसकी प्राण-धारा की द्योतक होती है, अतः टेक ऐसी होनी चाहिए जो एक ओर तो गीति के सम्पूर्ण अर्थ के मूल भाव सूचित कर सके तो दूसरी ओर वह पाठक या श्रोता के ध्यान को भी बलात् आकर्षित कर सके। इस दृष्टि से महादेवी के कतिपय गीतों की टेक द्रष्टव्य है :

- (क) पुलक पुलक उर, सिहर सिहर तन
आज नयन आते क्यों भर-भर ?
- (ख) कौन तुम मेरे हृदय में ?
- (ग) अलि क्या प्रिय आने वाले हैं ?
- (घ) यह मंदिर का दीप इसे नीरव जलने दो !
- (ङ) जाग तुझको दूर जाना !

उपर्युक्त टेकों में जिज्ञासा उत्पन्न करने या मूल भाव के प्रति ध्यान आकर्षित करने की अद्भुत शक्ति विद्यमान है। साथ ही, ये संक्षेप में पूरे गीत के मूल भाव का भी स्पष्टता से व्यक्त करती हैं। अतः टेक का चयन प्रत्येक दृष्टि से सुन्दर है।

गेयता के अन्य अंगों में छन्द और लय, पर विचार किया जा सकता है। महादेवी ने प्रायः मात्रिक छन्दों का ही प्रयोग किया है। अपवाद रूप में ही कुछ वार्णिक छन्द प्रयुक्त किये हैं। लय-विधान में उन्होंने शास्त्रीय राग-रागिनियों का समावेश प्रायः नहीं किया है। पर उनके छन्द-विधान एवं लय-विधान में सबसे अधिक महत्वपूर्ण बात यह है कि वे सदा व्यक्त भाव के अनुकूल हैं। गीति की विषय-वस्तु यदि गंभीर है तो छन्द और लय में भी यह गंभीरता दृष्टि गोचर होगी और यदि वह प्रफुल्लता चंचलता से युक्त है तो छन्द और लय में भी तदनुकूल स्वरों का उतार-चढ़ाव रहेगा। यहाँ कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं।

(क) जो तुम आ जाते एक बार !

कितनी करुणा कितने संदेश

पथ में बिछ जाते बन पराग,

गाता प्राणों का तार तार

अनुराग भरा उन्माद राग

आँसू लेते वे पद पखार !

(ख) पुलक पुलक उर, सिहर सिहर तन

आज नयन आते क्यों भर भर ?

(ग) मधुर मधुर मेरे दीपक जल !

युग युग प्रतिदिन प्रतिक्षण प्रतिपल

प्रियतम का पथ आलोकित कर !

(घ) लाये कौन संदेश नये घन !

× × ×

चौकी

निद्रित

रजनी

अलसित

श्यामल पुलकित कम्पित कर में

दमक उठे विद्युत् के कंकण !

लाये कौन संदेश नये घन !

(ङ) मैं नीर भरी दुख की बदली

× × ×

विस्तृत नभ का कोई कोना

मेरा न कभी अपना होना,

परिचय इतना इतिहास यही

उमड़ी कल थो मिट आज चली !

पंडितो के सम्मुख शास्त्रार्थ करते समय चट्टान से टूट एवं कठोर दिखाई पड़ते हैं वहाँ अपने आराध्य के सम्मुख किसी नवीना किशोरी की भाँति कोमल, आर्द्र एवं गद्-गद् हो जाते हैं। वस्तुतः महादेवी का वास्तविक या आन्तरिक व्यक्तित्व वही है जो उनके काव्य में दृष्टिगोचर होता है। साथ ही हमें इस बात को भी ध्यान में रखना चाहिए कि जहाँ उनके व्यक्तित्व में करुणा, प्रेम, स्नेह और विरह की कोमलता है वहाँ उनमें सासारिक सम्बन्धों से ऊपर उठ जाने की, लक्ष्य को दृढ़ता से पकड़े रहने की, दुःख, पीड़ा और वेदना को पी जाने की भी क्षमता है। अतः उनके जीवन और काव्य—दोनों में ही कोमलता और दृढ़ता का समन्वय परिस्थिति के अनुसार दिखाई पड़ेगा। पीछे हमने प्रणय सम्बन्धी गीतों से उनके कोमल, मधुर व्यक्तित्व की कतिपय प्रवृत्तियों पर प्रकाश डाला था, पर यदि उनके व्यक्तित्व के दूसरे पक्ष—दृढ़ता और अडिगता को देखना हो तो यहाँ तत्सम्बन्धी कुछ पक्तियाँ प्रस्तुत हैं :

(क) पंथ होने दो अपरिचित प्राण रहने दो अकेला !

× × ×

दुखव्रती निर्माण-उन्मद,

यह अमरता नापते पद,

बाँध देंगे अंक-संसृति

से तिमिर में स्वर्ण-बेला ।

दूसरी होगी कहानी

शून्य में जिसके मिटे स्वर, धूलि में खोयी निशानी ।

इस गीत के चुनौतीपूर्ण स्वर कवयित्री के व्यक्तित्व के उस सुदृढ़ पक्ष को ध्वनित करते हैं जो कि युग और समाज के कटु प्रहारों को सहन करता हुआ, अपने लक्ष्य की ओर निरन्तर अग्रसर रहा है।

अस्तु, वैयक्तिकता का गुण महादेवी के काव्य में अपने सम्पूर्ण वैभव एवं पूर्ण शक्ति के साथ विद्यमान है। कदाचित् महादेवी से पूर्व मीराँ ही एक ऐसी गीतिकार हुई हैं जिनमें वैयक्तिकता का विस्तार इस सीमा तक मिलता है—पर मीराँ के साँवरियाँ सगुण थे, अतः उनके गीतों में वेसुध गायिका के हृदय के साथ-साथ मन-मोहन के रूप की झलक भी सर्वत्र विद्यमान है जबकि महादेवी का निर्गुण प्रियतम सदा अदृश्य रहता है जिससे उनके अपने व्यक्तित्व के चित्रण के लिए उन्हें अधिक क्षेत्र एवं अवकाश प्राप्त हो गया है। अतः व्यक्तित्व के अंकन एवं प्रतिफलन की दृष्टि से महादेवी के गीति हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ गीत कहे जायें तो अनुचित नहीं होगा।

(४) संक्षिप्तता—गीतिकार के पास कहने के लिए कोई लम्बी-चौड़ी बात नहीं होती, वह किसी दीर्घ कहानी या विस्तृत इतिवृत्त को लेकर नहीं चलता, उसका

लक्ष्य तो केवल अपने हृदय के एक उच्छ्वास को व्यक्त कर देने का होता है, ऐसी स्थिति में उसकी रचना के कलेवर का सीमित एवं सक्षिप्त रह जाना स्वाभाविक है। जहाँ गीति-रचना में ऐसा नहीं होता वहाँ यह शका की जा सकती है कि कहीं रचयिता ने उसमें ऐसे तत्त्वों को तो मिश्रित नहीं कर दिया जोकि गीति की आत्मा के प्रतिकूल सिद्ध होते हैं, अवश्य ही वहाँ शुद्ध भावानुभूति के स्थान में इतिवृत्त, प्रसंग या विचार का समावेश अनपेक्षित रूप में हो जाता है, अन्यथा गीति में विस्तार की कोई सभावना नहीं रहती। अस्तु, सक्षिप्तता गीति-काव्य की भावात्मकता, शुद्धता एवं उत्कृष्टता की एक कसौटी है। इस दृष्टि से देखने पर महादेवी के काव्य में दो स्थितियाँ दृष्टिगोचर होती हैं, उनके कुछ गीत अत्यधिक सक्षिप्त हैं किन्तु कुछ विस्तार की चरम सीमा तक पहुँचे हुए हैं, यथा—‘क्या पूजा क्या अर्चन रे।’ यह गीत केवल नौ पक्तियों का है जबकि ‘जिस दिन नीरव तारों से बोली किरणों की अलके’ गीत बावन मुद्रित पक्तियों में है। जैसा कि अन्यत्र भी स्पष्ट किया जा चुका है इस दूसरे गीत में कोरी भावात्मकता के स्थान पर अनुभूति, इतिवृत्त, सभाषण, क्रिया-कलाप आदि विभिन्न तत्त्वों का मिश्रण हो गया है जिससे इसमें गीत्यात्मकता के साथ प्रवन्धात्मकता के कुछ गुणों का आविर्भाव हो गया है। निश्चित ही इस प्रकार के गीत शुद्ध गीति की दृष्टि से दोष-पूर्ण या निम्न-स्तर के सिद्ध होंगे।

महादेवी के समस्त काव्य को ध्यान में रखकर विचार करने से स्पष्ट होगा कि ज्यों-ज्यों उनकी काव्य-कला का विकास होता गया त्यों-त्यों उनके गीतों में सक्षिप्तता का गुण भी विकसित होता गया है। इस तथ्य को भली भाँति हृदयगम करने के लिए हम यहाँ उनकी प्रथम कृति ‘नीहार’ एवं अंतिम काव्य-कृति ‘दीपशिखा’ के कतिपय गीतों के विस्तार की तुलना प्रस्तुत करते हैं।

नीहार		दीपशिखा	
गीत संख्या	पंक्तियाँ	गीत-संख्या	पंक्तियाँ
१	२४	१	२५
२	३२	२	२५
३	१२	३	२९
४	१६	४	३२
५	३०	९	२१
६	२०	१३	२५
८	४८	१६	१७
१४	४८	४२	१८
१५	४४	४९	२१
४३	४४	५०	१६

उपर्युक्त उद्धरणों पर विचार किया जाय तो 'स्पष्ट होगा कि जहाँ उदाहरण क मे प्रतीक्षाजन्य उदासी एव निराशा की भावना व्यक्त हुई है, अतः इसमें लय की दीर्घता एव शिथिलता भी उसी के अनुरूप है वहाँ उदाहरण ख और ग मे भावोत्तेजना की स्थिति है, मानसिक चंचलता है, अतः इनमे लय भी आवृत्तिपूर्ण एवं चंचलता-युक्त है ; 'पुलक पुलक' 'सिहर सिहर' 'मधुर मधुर' की आवृत्ति मानसिक चंचलता को भली भाँति व्यक्त करती है। इसी प्रकार उदाहरण घ मे धरती और बादल के मिलन के माध्यम से प्रेयसी-प्रियतम के मिलन या सभोग की स्थिति को चित्रित किया गया है ; इसकी विषय-वस्तु मे सक्रियता, गतिशीलता एव चंचलता की प्रधानता है, अतः कवयित्री ने इस गीत मे छोटी-छोटी पक्तियों के द्वारा एक ऐसी लय की आयोजना की है जिसमे संभोगकालीन शारीरिक चंचलता भली-भाँति ध्वनित हो जाती है। अंतिम उदाहरण—ड—मे वैराग्यपूर्ण शान्ति का भाव व्यक्त किया गया है, अतः इसमे लय भी तदनुकूल है। वस्तुतः महादेवी के गीतों मे छन्द, लय, ध्वनि एवं स्वर की आयोजना प्रायः मूल भाव या वक्तव्य वस्तु के अनुरूप ही हुई है ; वे न केवल मूल भाव के बोध मे सहायक सिद्ध होते हैं अपितु उनके द्वारा उसके प्रभाव मे भी अतिशय अभिवृद्धि होती है। यदि कोई श्रोता उनके गीतों का अर्थ और भाव से अपरिचित भी हो तो भी उनकी लय को सुनकर ही वह समझ सकता है कि गीत का मूल विषय करुणाजनक है या उल्लासपूर्ण, उसमे हर्ष की अभिव्यक्ति की गयी है या विषाद की ? वस्तुतः सगीतात्मकता उनके काव्य मे न केवल उसमे गेयता का संचार करती है वह विषय के अनुकूल वातावरण का सर्जन करती हुई उनकी रागात्मकता एवं सप्रेषणीयता के तत्त्वों में भी अत्यधिक अभिवृद्धि करती है। इस सम्बन्ध मे श्री विश्वम्भर 'मानव' ने बिल्कुल ठीक लिखा है कि 'उनमें सगीत का वह मोहन-मंत्र है जो मन को लोरी देकर स्वप्नाविष्ट करने की शक्ति रखता है।'

(३) वैयक्तिकता—महादेवी का समस्त काव्य उनकी अपनी अनुभूतियों का ही लेखा-जोखा है, उसमे उन्होंने सर्वत्र निजी दृष्टिकोण, निजी भावना एव निजी अनुभूति को ही व्यक्त किया है। मुख्यतः उनका काव्य उनके अपने ही प्रणय की अनुभूतियों पर आधारित है—उन्होंने स्वयं भी कही लिखा है कि उनके गीत आत्म-निवेदन मात्र हैं। प्रेम मे भी दो व्यक्ति होते हैं—आलम्बन और आश्रय, पर महादेवी के प्रेम का आलम्बन इतना सूक्ष्म, अलौकिक एव अदृश्य है कि काव्य मे उसकी रूप-रेखा एव चहल-पहल बहुत कम दृष्टिगोचर होती है, सर्वत्र आश्रय (कवयित्री) की ही विभिन्न मनोदशाओं, भाव-दशाओं एवं भावानुभूतियों का स्वर सुनाई पड़ता है। दूसरे शब्दों मे—महादेवी का काव्य उनके निजी प्रणय की गाथा तो है ही, पर उसमें भी पात्र दो न होकर एक ही हैं ; वह स्वयं ही है—दूसरा पात्र तो सदा पदों के पीछे ही छिपा रहता है। ऐसी स्थिति मे यदि उनका सम्पूर्ण काव्य वैयक्तिकता से ओत-प्रोत हो तो

स्वाभाविक ही है। वस्तुतः इस वैयक्तिकता के कारण ही सम्पूर्ण काव्य मुक्तक गीति के रूप में प्रस्तुत होते हुए भी व्यक्तिगत भावना के विकास-क्रम के सूत्र से अनुस्यूत है। उनके विभिन्न गीत उनके अपने ही जीवन के भावात्मक-विकास के विभिन्न सोपानों के रूप में देखे जा सकते हैं ; जैसे :

- (क) सिखाने जीवन का संगीत
 तभी तुम आये थे इस पार !
- (ख) उनसे कैसे छोटा है
 मेरा यह भिक्षुक जीवन !
- (ग) पर शेष नहीं होगी
 मेरे प्राणों की क्रीड़ा,
 तुमको पीड़ा में ढूँढ़ा
 तुम में ढूँढ़ूँगी पीड़ा !
- (घ) मैं फूलों में रोती वे
 बालारुण में मुस्काते,
- (ङ) प्रिय ! सांध्य गगन मेरा जीवन !
- (च) पथ मेरा निर्वाण बन गया !

इस प्रकार महादेवी का काव्य अलौकिक प्रभु से प्रथम परिचय से लेकर निर्वाण-प्राप्ति तक की साधना के विभिन्न सोपानों की ही कहानी है। यह कहानी सर्वथा वैयक्तिक है जिसमें अपने ही हास-रुदन, सयोग-वियोग, क्रिया-कलाप, आशा-निराशा, सकल्प-विकल्प आदि का निरूपण निःसंकोच किया गया है। इसीलिए इनके गीतों में उनके व्यक्तित्व की सभी आन्तरिक प्रवृत्तियों, चारित्रिक दृढ़ता, अडिग, साधना एवं विभिन्न भावानुभवों की व्यञ्जना सम्यक् रूप में हुई है। उनके व्यक्तित्व में जिस करुणा, सवेदनशीलता, सहृदयता, चिन्तनशीलता की प्रमुखता है वह उनके काव्य में भली भाँति मुखर है। फिर भी कई बार आलोचकगण उनके व्यक्तित्व एवं काव्य की इस अन्तर्निहित एकता को पहचान पाने में सफल नहीं हुए हैं। महादेवी के साक्षात्कार करने पर वे उन्हें हँसती हुई पाते हैं जबकि उनके काव्य में सर्वत्र करुणा और विरह की ही धारा प्रवाहित होती हुई दृष्टिगोचर होती है—अतः वे दोनों में विरोध देखते हैं। पर वास्तव में वह विरोध उनके व्यक्तित्व एवं काव्य में नहीं अपितु व्यक्तित्व के ही दो पक्षों—आन्तरिक एवं बाह्य रूपों—का विरोध है। सामाजिक जीवन में हम अपना बाह्य रूप ही प्रकट करते हैं, आन्तरिक व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति तो व्यक्तिगत जीवन के क्रिया-कलापों तथा काव्य-रचनाओं में ही संभव है। कवीरदास जहाँ बनारस के

पंडितों के सम्मुख शास्त्रार्थ करते समय चट्टान से हट एवं कठोर दिखाई पड़ते हैं वहाँ अपने आराध्य के सम्मुख किसी नवीना किशोरी की भाँति कोमल, आर्द्र एव गद्-गद् हो जाते हैं। वस्तुतः महादेवी का वास्तविक या आन्तरिक व्यक्तित्व वही है जो उनके काव्य में दृष्टिगोचर होता है। साथ ही हमें इस बात को भी ध्यान में रखना चाहिए कि जहाँ उनके व्यक्तित्व में करुणा, प्रेम, स्नेह और विरह की कोमलता है वहाँ उनमें सांसारिक सम्बन्धों से ऊपर उठ जाने की, लक्ष्य को दृढ़ता से पकड़े रहने की, दुःख, पीडा और वेदना को पी जाने की भी क्षमता है। अतः उनके जीवन और काव्य—दोनों में ही कोमलता और दृढ़ता का समन्वय परिस्थिति के अनुसार दिखाई पड़ेगा। पीछे हमने प्रणय सम्बन्धी गीतों से उनके कोमल, मधुर व्यक्तित्व की कतिपय प्रवृत्तियों पर प्रकाश डाला था, पर यदि उनके व्यक्तित्व के दूसरे पक्ष—दृढ़ता और अडिगता को देखना हो तो यहाँ तत्सम्बन्धी कुछ पक्तियाँ प्रस्तुत हैं :

(क) पंथ होने दो अपरिचित प्राण रहने दो अकेला !

× × ×

दुखव्रती निर्माण-उन्मद,

यह अमरता नापते पद,

बाँध देंगे अंक-संसृति

से तिमिर में स्वर्ण-वेला ।

दूसरी होगी कहानी

शून्य में जिसके मिटे स्वर, धूलि में खोयी निशानी ।

इस गीत के चुनौतीपूर्ण स्वर कवयित्री के व्यक्तित्व के उस सुदृढ़ पक्ष को ध्वनित करते हैं जो कि युग और समाज के कटु प्रहारों को सहन करता हुआ, अपने लक्ष्य की ओर निरन्तर अग्रसर रहा है।

अस्तु, वैयक्तिकता का गुण महादेवी के काव्य में अपने सम्पूर्ण वैभव एवं पूर्ण शक्ति के साथ विद्यमान है। कदाचित् महादेवी से पूर्व मीरा ही एक ऐसी गीतिकार हुई हैं जिनमें वैयक्तिकता का विस्तार इस सीमा तक मिलता है—पर मीरा के साँवरियाँ सगुण थे, अतः उनके गीतों में वेसुध गायिका के हृदय के साथ-साथ मन-मोहन के रूप की झलक भी सर्वत्र विद्यमान है जबकि महादेवी का निर्गुण प्रियतम सदा अदृश्य रहता है जिससे उनके अपने व्यक्तित्व के चित्रण के लिए उन्हें अधिक क्षेत्र एवं अवकाश प्राप्त हो गया है। अतः व्यक्तित्व के अंकन एवं प्रतिफलन की दृष्टि से महादेवी के गीति हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ गीत कहे जायें तो अनुचित नहीं होगा।

(४) संक्षिप्तता—गीतिकार के पास कहने के लिए कोई लम्बी-चौड़ी बात नहीं होती, वह किसी दीर्घ कहानी या विस्तृत इतिवृत्त को लेकर नहीं चलता, उसका

लक्ष्य तो केवल अपने हृदय के एक उच्छ्वास को व्यक्त कर देने का होता है, ऐसी स्थिति में उसकी रचना के कलेवर का सीमित एवं संक्षिप्त रह जाना स्वाभाविक है। जहाँ गीति-रचना में ऐसा नहीं होता वहाँ यह शका की जा सकती है कि कही रचयिता ने उसमें ऐसे तत्त्वों को तो मिश्रित नहीं कर दिया जोकि गीति की आत्मा के प्रतिकूल सिद्ध होते हैं; अवश्य ही वहाँ शुद्ध भावानुभूति के स्थान में इतिवृत्त, प्रसंग या विचार का समावेश अनपेक्षित रूप में हो जाता है, अन्यथा गीति में विस्तार की कोई संभावना नहीं रहती। अस्तु, संक्षिप्तता गीति-काव्य की भावात्मकता, शुद्धता एवं उत्कृष्टता की एक कसौटी है। इस दृष्टि से देखने पर महादेवी के काव्य में दो स्थितियाँ दृष्टिगोचर होती हैं; उनके कुछ गीत अत्यधिक संक्षिप्त हैं किन्तु कुछ विस्तार की चरम सीमा तक पहुँचे हुए हैं, यथा—‘क्या पूजा क्या अर्चन रे।’ यह गीत केवल नौ पंक्तियों का है जबकि ‘जिस दिन नीरव तारों से बोली किरणों की अलके’ गीत बावन मुद्रित पंक्तियों में है। जैसा कि अन्यत्र भी स्पष्ट किया जा चुका है इस दूसरे गीत में कोरी भावात्मकता के स्थान पर अनुभूति, इतिवृत्त, सभाषण, क्रिया-कलाप आदि विभिन्न तत्त्वों का मिश्रण हो गया है जिससे इसमें गीत्यात्मकता के साथ प्रवन्धात्मकता के कुछ गुणों का आविर्भाव हो गया है। निश्चित ही इस प्रकार के गीत शुद्ध गीति की दृष्टि से दोष-पूर्ण या निम्न-स्तर के सिद्ध होंगे।

महादेवी के समस्त काव्य को ध्यान में रखकर विचार करने से स्पष्ट होगा कि ज्यों-ज्यों उनकी काव्य-कला का विकास होता गया त्यों-त्यों उनके गीतों में संक्षिप्तता का गुण भी विकसित होता गया है। इस तथ्य को भली भाँति हृदयगम करने के लिए हम यहाँ उनकी प्रथम कृति ‘नीहार’ एवं अंतिम काव्य-कृति ‘दीपशिखा’ के कतिपय गीतों के विस्तार की तुलना प्रस्तुत करते हैं।

नीहार		दीपशिखा	
गीत संख्या	पंक्तियाँ	गीत-संख्या	पंक्तियाँ
१	२४	१	२५
२	३२	२	२५
३	१२	३	२९
४	१६	४	३२
५	३०	९	२१
६	२०	१३	२५
८	४८	१६	१७
१४	४८	४२	१८
१५	४४	४९	२१
४३	४४	५०	१६

इसमें कोई संदेह नहीं कि कुछ गीत 'नीहार' में भी बहुत छोटे हैं तो कुछ 'दीप-शिखा' में भी बहुत लम्बे हैं, पर सामान्यतः जहाँ 'नीहार' में अधिकांश गीत ३२ से ४८ पंक्तियों तक हैं वहाँ 'दीपशिखा' में यह संख्या १६ से २५ तक ही सीमित रहती है। अतः सामान्य रूप में 'दीपशिखा' के गीत अपेक्षाकृत संक्षिप्त माने जा सकते हैं—किन्तु यह संक्षिप्तता भी सूर और मीरा की तुलना में दीर्घता ही सिद्ध होगी, कुछ अपवादों को छोड़कर सूर और मीरा के पद आठ या बारह पंक्तियों तक के ही हैं, जबकि महादेवी में इतने छोटे गीत बहुत कम हैं।

अतः हमें यह स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं है कि महादेवी के गीत-काव्य में संक्षिप्तता का गुण सर्वत्र ही अपेक्षित रूप में नहीं मिलता, तथा इसका कारण भी यही है कि उनके अनेक गीतों के मूल में भावावेग कम है विचार एवं कल्पना की प्रेरणा अधिक है, पर फिर भी एक बात ध्यान देने की है—उनके गीत अपनी दीर्घता के होते हुए भी भारी एवं अरोचक प्रतीत नहीं होते; इसका कारण यह है कि उनकी दीर्घता शुष्कता से युक्त नहीं है अपितु कल्पना की रंगीनी से परिपूर्ण है। यदि हम किसी के सिर पर बोझ लाद दें तथा उसे कोई मीठी बात सुनाते चलें तो कदाचित् उसे बोझ भी बहुत भारी प्रतीत नहीं होगा—यही बात उनके गीतों में है। वे कहीं-कहीं भारी हैं किन्तु बोझिल प्रतीत नहीं होते। वे सर्वत्र ही रंग-विरंगे चित्रों से सुसज्जित हैं—अतः उनकी रोचकता एवं सरसता में इससे विशेष अन्तर नहीं पड़ता।

(५) भावानुकूल भाषा—जिस प्रकार हमारे कुछ भाव कोमल और कुछ कठोर होते हैं उसी प्रकार भाषा में भी कुछ ध्वनियाँ कोमल और कुछ कठोर हैं। इसीलिए विभिन्न प्रकार की ध्वनियों के मेल से निर्मित अनेक शब्दों का अर्थ एक होते हुए भी उनके प्रभाव में गहरा अन्तर रहता है; यथा 'अश्व' और 'घोड़ा'—दोनों शब्दों का अर्थ एक ही है पर दोनों में से एक की ध्वनि में कोमलता है और दूसरी में कठोरता। ध्वनियों के इसी गुण को आचार्य वामन में माधुर्य, ओज, आदि गुणों का तथा 'वैदर्भी' 'गौडी' आदि रीतियों का नाम देते हुए इन्हें काव्य की आत्मा के रूप में मान्यता दी थी। हमारे विचार में रीति-गुणों को काव्य की आत्मा के रूप में तो स्वीकार नहीं किया जा सकता किन्तु आत्मा के पोषक एवं सहायक के रूप में इन्हें अवश्य स्वीकार किया जा सकता है। यदि मूल भाव अनुकूल शब्द में व्यक्त किया गया हो तो इससे उसके प्रभाव में थोड़ी वृद्धि अवश्य होती है। महादेवी के काव्य में यह बात प्रायः दृष्टिगोचर होती है। यहाँ उनके काव्य के कतिपय अंश द्रष्टव्य हैं :

(क)

हैंस देता जब प्रातः, सुनहरे
अंचल में चितरा रोली,
लहरो की विछलन पर जब
मचली पड़ती फिरणें भोली ;

(ख) नयन श्रवणमय श्रवण नयनमय आज हो रही कैसी उलझन !
रोम रोम में होता री सखि एक नये उर का-सा स्पन्दन !

(ग) — घोर तम छाया चारों ओर
घटाएँ घिर आईं घन घोर ;
वेग मारुत का है प्रतिकूल
हिले जाते हैं पर्वत मूल ;
× × ×
तरंगें उठीं पर्वताकार
भयंकर करतीं हाहाकार,
× × ×
तरंगें हैं उत्ताल अपार
कौन पहुँचा देगा उस पार ?

(घ) पंथ होने दो अपरिचित प्राण रहने दो अकेला !
× × ×

दुखव्रती निर्माण उन्मद
यह अमरता नापते पद,
बाँध देंगे अंक-संसृति
से तिमिर में वर्ण-बेला ।

उपर्युक्त चारो अंशों में क्रमशः चार प्रकार की भाव दशाएँ व्यक्त की गयी है ; पहले अंश क मे हास्य एव उल्लास से परिपूर्ण वातावरण की व्यंजना की गयी है, अतः इसकी शब्दावली मे अनुस्वार, न, म, ण, ल, जैसी कोमल ध्वनियाँ अधिक प्रयुक्त हैं । इन्ही ध्वनियो को माधुर्यगुण एव वैदर्भी रीति का आधार माना गया है । दूसरे अंश ख मे मिलन-सुख की व्यजना अत्यन्त कोमल मधुर शब्दावली में व्यक्त की गयी है ; 'नयन श्रवण' और 'श्रवण-नयन' 'रोम-रोम' आदि का प्रयोग इस ढंग से किया गया है कि प्रेयसी के हृदय का स्पन्दन व उसका भावात्मक मिलन भली भाँति ध्वनित हो जाता है । तीसरे अंश मे भय और निराशा से परिपूर्ण वातावरण को अंकित किया गया है, अतः इसमें 'घोर' 'छाया' 'घटाएँ' 'घनघोर' 'प्रतिकूल', 'पर्वत-मूल' जैसे कठोर ध्वनि-युक्त शब्दो का प्रयोग हुआ है । इसमें घ, ट, की आवृत्ति, दीर्घ शब्द, आदि विशेष रूप से ध्यातव्य हैं । अंतिम अंश घ मे कवयित्री के उत्साह एवं साहस की व्यजना हुई है, अतः इसमें भी तदनुकूल कठोर शब्दावली प्रयुक्त हुई है, यथा— 'प्राण,' 'अकेला,' 'दुखव्रती' 'उन्मद' 'अंक-संसृति' आदि । वस्तुतः रीति-सिद्धान्त के

अनुसार जहाँ क और ख अंश मे माधुर्यगुण एव वैदर्भी रीति का सन्निवेश है तो अन्तिम दो अशों मे ओज गुण व गौडी रीति का उन्मेष हुआ है। अस्तु, इसमे कोई सदेह नहीं कि महादेवी का भाषा के नाद-पक्ष एवं अर्थ-पक्ष-दोनों पर पूर्ण अधिकार है, अतः वे दोनों मे पूर्ण सतुलन व सामजस्य स्थापित कर पाती है।

श्री विश्वम्भर 'मानव' ने महादेवी की भाषा की प्रशंसा करते हुए उसके कतिपय दोषों की ओर भी संकेत किया है—'भाषा उनकी अत्यन्त परिष्कृत, अत्यन्त मधुर और अत्यन्त कोमल है उसमे कही भी कर्कशता का चिह्न नहीं।' भाषा जैसे माधुर्य गुण के खराद पर उतार दी गई हो। इतना होते हुए भी मात्राओं की पूर्ति और तुक के आग्रह के लिए कुछ शब्दों का अग-भग, रूप-परिवर्तन और अग-वार्द्धक्य हो गया है; जैसे 'वतास', 'आधार,' अभिलाषे,' ज्योति' 'कर्णाधार' आदि। केवल कविता मे प्रयुक्त होने वाले शब्दों का भी कही-कही प्रयोग है, जैसे 'वैन' (वचन), नैन (नयन), आन (आ), बयार (वायु), हौले (धीरे)। कोमलता के लिए कही 'जोड़' के लिए 'जोर' लिख दिया है। कई स्थानों पर 'यह' शब्द का प्रयोग महादेवीजी ने बहुवचन मे किया है। 'यह' के स्थान पर 'ये' लिखना चाहिए।^१

हमारे विचार मे ये दोष कवयित्री के भाषा-ज्ञान के अभाव पर आधारित नहीं है, अपितु उसने जानबूझकर ही या मूल भाव को सम्यक् अभिव्यक्ति देने के लिए ही शब्दों को इन रूपों मे प्रयुक्त किया है, यथा :

मुखर पिक हौले बोल !
हठीले हौले हौले बोल !

उपर्युक्त पक्तियों मे 'हौले' को मानवजी ने दोषपूर्ण मानते हुए 'धीरे' का सुझाव दिया है ; यदि उनके सुझाव को मान लिया जाय तो ये पक्तियाँ निम्नांकित रूप मे परिणत हो जायेगी :

मुखर पिक धीरे बोल !
हठीले धीरे धीरे बोल !

अवश्य ही अर्थ और मात्राओं की सख्या की दृष्टि से ये पक्तियों भी पूर्ववत् ही है पर फिर भी 'हौले हौले' मे जो माधुर्य है तथा 'हठीले' 'बोल' के साथ जैसा सामजस्य है वह 'धीरे धीरे' मे नहीं है। अतः उपर्युक्त प्रयोग गद्य-रचना मे तो दोषपूर्ण सिद्ध हो सकते हैं पर यहाँ वे सर्वथा भावानुकूल व कलात्मक सिद्ध होते हैं, ऐसी स्थिति मे कवयित्री को दोष नहीं दिया जा सकता। वस्तुतः व्याकरण का ज्ञान महादेवी को भी

कम नहीं है, पर कलात्मकता की रक्षा के लिए ही उन्होंने व्याकरण-ज्ञान की किंचित् उपेक्षा कही-कही की है। साथ ही इस प्रकार के प्रयोगों की सख्या इतनी न्यून है कि उन्हें अपवाद ही मानना चाहिए।

● **उपसंहार**—इस प्रकार गीति-काव्य के विभिन्न तत्त्वों व गुणों के आधार पर महादेवी की गीति-कला की विवेचना करने के अनन्तर यह निःसंकोच कहा जा सकता है कि उनके गीत गीति-काव्य के सभी गुणों से सम्पन्न है। उनमें भावात्मकता, संगीतात्मकता, वैयक्तिकता, सक्षिप्तता एवं भावानुकूल भाषा का सामञ्जस्य प्रायः दृष्टिगोचर होता है, यह दूसरी बात है कि उनमें कोरी भावुकता या शुद्ध भावावेग न होने के कारण सक्षिप्तता के गुण का कहीं-कहीं ह्रास हो गया है। महादेवी काव्य के प्रति जिस दृष्टि एवं लक्ष्य को लेकर चली है, उसे देखते हुए उनकी रचना में भावों की उच्छल तरंग, आवेग की तीव्र पुकार या आवेश के उफान का होना संभव भी नहीं था क्योंकि वे केवल आत्माभिव्यक्ति, या कोरे रूप-चित्रण के लिए काव्य-रचना नहीं करती अपितु उनकी दृष्टि में तो काव्य सत्य की अभिव्यक्ति का माध्यम मात्र है; अतः इसी लक्ष्य की पूर्ति एक सीमा तक उनके काव्य में हुई है। पर इससे उनकी कलात्मकता को ठेस नहीं लगी है; आवेग की न्यूनता की पूर्ति उन्होंने कल्पना के सौंदर्य, संगीत के माधुर्य एवं शब्द-योजना के लालित्य द्वारा कर ली है। गीतों की दीर्घता रंग-विरंगी चित्रावली से सज्जित होने के कारण कहीं भी शुष्कता, शिथिलता एवं नीरसता से युक्त प्रतीत नहीं होती। सामान्यतः गीति-काव्य हृदय के भाव-सौन्दर्य से ही वेष्टित होता है, मस्तिष्क का चिन्तन उसमें प्रायः नहीं समा पाता और साथ ही उसमें अनुभूति की तरलता ही प्रायः रहती है, कल्पना की चित्रमयता के लिए उसमें बहुत कम अवकाश रहता है, किन्तु महादेवी ने अपनी अद्भुत प्रतिभा के बल पर इन विशेषताओं का भी समावेश करके अपने गीति-काव्य को अतिरिक्त गरिमा प्रदान कर दी है। इस गरिमा को देखते हुए कतिपय गुणों का किंचित् अभाव नगण्य-सा प्रतीत होता है।

भारतीय गीति-काव्य को सुदीर्घ परम्परा में महादेवी का क्या स्थान है? इस दृष्टि से विचार करें तो हमारे सामने सर्व प्रथम चर्चागीतों के गायक सिद्ध कवि आते हैं जिन्होंने लौकिक अपभ्रंश में अपने सरल हृदय की अनुभूतियों को 'शर्वरी वाला' या अन्य जाति की वालाओं को—मुद्राओं को—लक्ष्य करके व्यक्त की है। किन्तु उनका आत्म-निवेदन वासना, भावना और साधना की परस्पर-विरोधी ग्रन्थियों से इस प्रकार ग्रस्त है कि उनमें शुद्ध कला का विकास बहुत कम हो पाया है। वस्तुतः सिद्ध कवियों का महत्त्व इतना ही है कि उनके द्वारा लोक गीत की विधा साहित्य की ओर अग्रसर हुई। कदाचित् उन्होंने ही परवर्ती साहित्यकारों का ध्यान इस विधा की ओर आकर्षित किया।

संस्कृत में इस विधा को प्रतिष्ठित करने का श्रेय महाकवि जयदेव को है। उन्होंने अपने 'गीत गोविन्द' में लगभग एक सौ गीतों के माध्यम से राधा-कृष्ण की प्रणय-कहानी को संगीत के स्वरों में प्रस्तुत किया है। उन्हें साहित्यकारों व आलोचकों द्वारा पर्याप्त सम्मान और महत्त्व भी प्राप्त हुआ है, पर हमारी दृष्टि में जयदेव के काव्य की कुछ महत्त्वपूर्ण सीमाएँ भी हैं। वे 'हरि-स्मरण' के साथ 'विलास-कला' का, प्रणय के साथ काम-शास्त्र का, काव्य के साथ साहित्य-शास्त्र का और गीति के साथ प्रबन्ध-काव्य का भी समन्वय करना चाहते थे, अतः उनका समस्त काव्य नायक-नायिका के उद्गम यौवन, अश्लील शृंगार व नग्न विलास की घटनाओं, शास्त्रीय नायक-नायिका भेद के उदाहरणों व मुक्तकगीति को बलात् प्रबन्ध के सूत्र में पिरोने के प्रयासों में उलझकर एक ऐसा रूप प्राप्त कर गया है कि उसे काव्य का 'नृसिंह' ही कहना उचित होगा। महादेवी के गीतों में भावना की जो स्वच्छता, विचारों का जो औदात्य एवं शैली का जो लालित्य दृष्टिगोचर होता है उससे जयदेव की कोई तुलना नहीं।

हिन्दी में सर्व प्रथम गीति के स्वरों को निनादित करने का श्रेय मैथिल-कोकिल विद्यापति को दिया जाता है। हमारे विचार में विद्यापति जयदेव के अनुकर्ता होते हुए भी कवि के रूप में अपेक्षाकृत अधिक प्रतिभाशाली, कल्पना-शील एवं भाव-प्रवण थे। अतः उनका गीति-काव्य उन दोषों से तो मुक्त है जो जयदेव में दृष्टिगोचर होते हैं पर फिर भी वे एक विषम स्थिति में अवश्य थे। वे सौंदर्य, प्रेम और विलास की निजी अनुभूतियों के अक्षय भंडार को व्यक्त करना चाहते थे पर उसे प्रत्यक्ष रूप में व्यक्त करने की स्थिति उस युग में नहीं थी। अतः उन्हें राधा-कृष्ण के व्यक्तित्व का आश्रय ग्रहण करना पड़ा—फलतः उनके काव्य में वैयक्तिकता अप्रत्यक्ष रूप में ही आ पाई है। फिर भी विद्यापति में महादेवी की अपेक्षा मानवी-सौंदर्य का चित्रण, भाव-प्रवणता, प्रणय की सघनता अधिक है, जबकि स्वच्छता, पवित्रता, औदात्य एवं शैलीगत लालित्य की दृष्टि से महादेवी विद्यापति से बढ़कर है। वस्तुतः एक सौंदर्य का कवि है तो दूसरी औदात्य की चित्रकार है, अतः दोनों का ही अपने-अपने क्षेत्र में महत्त्व है।

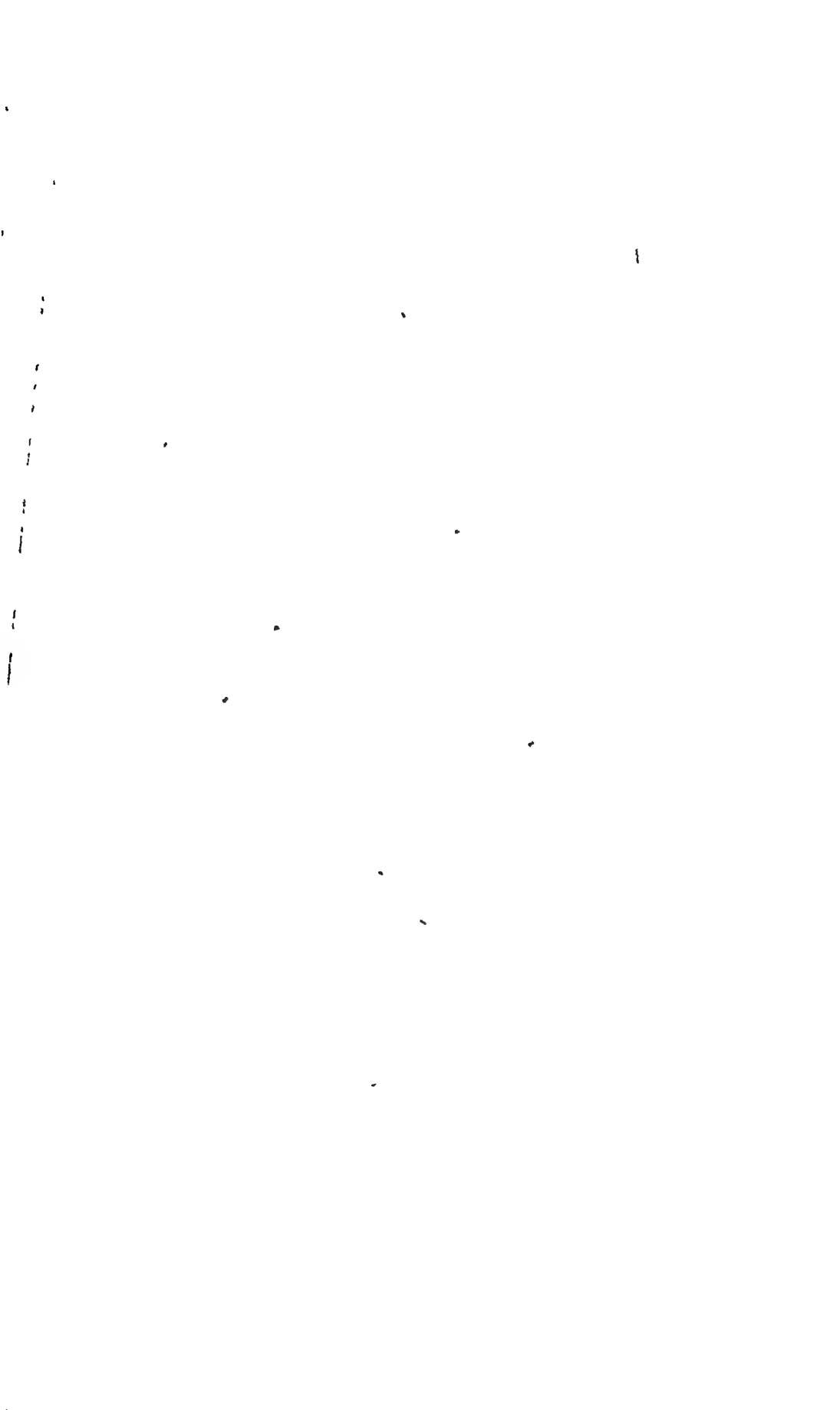
भक्तिकाल के सर्वोत्कृष्ट गीतिकारों में सूर और मीरा का नाम उल्लेखनीय है। सूरदास में निश्चित ही अधिक भाव-प्रवणता, अधिक कल्पना एवं अधिक लालित्य था, उनमें जो सरसता है वह महादेवी में सर्वत्र ही सुलभ नहीं, पर फिर भी सूरदास ने गोपियों की ही व्यथा को अपने गीतों में प्रस्तुत किया है, उसे अपनी व्यथा नहीं बना पाये ! दूसरे शब्दों में, वैयक्तिकता का गुण उनमें भी महादेवी के गीतों की तुलना में बहुत कम है।

मीरा के भाव-पूर्ण गीतों से महादेवी के कलात्मक गीतों की तुलना करना कठिन है। एक में हृदय का सहज उच्छ्वास है, मर्म की पीड़ा का तीखा स्वर है, घायल की पुकार है, मिलन की चाह है, विरह की छटपटाहट है तो दूसरी में शिक्षा का संस्कार,

दर्शन का अथाह ज्ञान, प्रतिभा का सुचारु विकास, भावना का गांभीर्य, पीडा का मौन स्वीकार, कल्पना का रूप-विधान एवं शैली का लालित्य है ; एक में हृदय फूटफूट कर बरसता है : उसके आँसुओं की धारा में हर सहृदय बह जाता है तो दूसरी के मौन चित्रों में कुछ ऐसी रंगीनी और ऐसी सूक्ष्मता है कि कोई भी दर्शक उनके सौन्दर्य पर मुग्ध हुए बिना नहीं रहता । वस्तुतः एक में गंगा का अजस्र प्रवाह है, समुद्र का सा आवेग और ज्वार है तो दूसरी में हिमालय की सी उच्चता, वसन्त का सा वैभव एवं पूर्णिमा का सा प्रकाश है ; अतः किसे अधिक महत्त्व दिया जाय और किसे कम— इसका निर्णय करना कठिन है ।

आधुनिक गीतिकारों में प्रसाद, पत, निराला, वच्चन प्रभृति की तुलना महादेवी से की जा सकती है । प्रसाद में सरलता और कोमलता, पत में शिल्प और माधुर्य, निराला में ओज और प्रवाह, वच्चन में भावुकता और मस्ती महादेवी से अधिक है, पर विचार के औदात्य, भावना के संयम, कल्पना के सौन्दर्य एवं शैली के लालित्य के पारस्परिक सामंजस्य एवं सतुलन की दृष्टि से महादेवी इन सबसे आगे दिखाई पड़ती हैं । दूसरे, इन कवियों में से अनेक ने समय-समय पर गीति के स्थान पर प्रबन्ध और मुक्तक का माध्यम अपना कर इस तथ्य की पुष्टि की है कि वे पूर्णतः गीतिकार नहीं हैं जबकि महादेवी में आदि से अब तक गीति की ही एकान्त साधना मिलती है । अतः काव्य के अन्य रूपों की दृष्टि से अन्य कवि सर्वोच्च माने जा सकते हैं, पर कम से कम गीति के क्षेत्र में महादेवी विकास की चरम सीमा को छूती हुई प्रतीत होती हैं ।

अस्तु, हमारा लक्ष्य किसी कवि को महान् या तुच्छ सिद्ध करना नहीं है अपितु परंपरा के सदस्य में महादेवी का सापेक्ष महत्त्व निर्धारित करने का है । निश्चित ही गीतिकार महादेवी की इस क्षेत्र में देन अतुल्य एवं महान् है । वे किसी अन्य गीतिकार की स्थानापन्न नहीं बन सकती किन्तु यह भी सत्य है कि कोई अन्य गीतिकार भी उनका स्थानापन्न नहीं बन सकता । वस्तुतः औदात्य, सौन्दर्य एवं लालित्य का एकत्र संयोग, सत्य, शिवं और सुन्दरम् का पूर्ण सामंजस्य विश्व में बहुत थोड़े कवि प्रस्तुत कर पाये हैं, पर जो कर पाये हैं वे 'महान्' के विशेषण से सदा विभूषित रहे हैं— निश्चय ही, इन महान् कवियों की परंपरा में ही गीतिकार महादेवी का नाम भी परिगणित होता रहेगा—ऐसा हमारा विश्वास है ।



महादेवी : नया मूल्यांकन

चतुर्थ खण्ड

महादेवी-काव्य का मूल्यांकन

महादेवी-काव्य का मूल्यांकन

● सौन्दर्य-शास्त्रीय मूल्यांकन

- * वस्तुवादी दृष्टिकोण : औदात्य
- * रूपवादी दृष्टिकोण : प्रतीकात्मकता
- * समन्वयवादी दृष्टिकोण : समन्विति

● काव्य-शास्त्रीय मूल्यांकन

- * रस-सिद्धान्त : शान्त रस
- * ध्वनि सिद्धान्त

● वैज्ञानिक मूल्यांकन

- * बौद्धिक आकर्षण
 - * आकर्षण-शक्ति की प्रक्रियाएँ
 - * उपसंहार
-

सौन्दर्य-शास्त्रीय मूल्यांकन

जिस प्रकार काव्य के विभिन्न अंगों, तत्त्वों व रूपों का विवेचन करने वाला शास्त्र 'काव्य-शास्त्र' या 'साहित्य-शास्त्र' की संज्ञा से विभूषित किया जाता है, उसी प्रकार विभिन्न कलाओं के स्वरूप, तत्त्व एवं उनकी विभिन्न प्रक्रियाओं की व्याख्या करने वाले शास्त्र को 'सौन्दर्य-शास्त्र' (Aesthetics) के नाम से पुकारा गया है। कला के विभिन्न रूपों के अन्तर्गत काव्य या साहित्य को महत्त्वपूर्ण स्थान दिया जाता है, अतः काव्य का सम्बन्ध काव्य-शास्त्र और सौन्दर्य-शास्त्र—दोनों से ही है ; केन्तु जहाँ काव्य-शास्त्र काव्य की व्याख्या एक सीमित एवं विशिष्ट दृष्टि से करता है वहाँ सौन्दर्य-शास्त्र उसे अत्यन्त व्यापक एवं सामान्य दृष्टि से देखता है। वस्तुतः जिस प्रकार काव्य कला का एक रूप-भेद मात्र है उसी प्रकार काव्य-शास्त्र भी सौन्दर्य-शास्त्र का ही एक अंग या एक शाखा मात्र है। एक पूरे राष्ट्र में किसी एक प्रान्त या प्रदेश की जो स्थिति है वही सौन्दर्य-शास्त्र के अन्तर्गत काव्य-शास्त्र की है। अतः स्पष्ट है कि सौन्दर्य-शास्त्र का आधार काव्य-समीक्षा को अपेक्षाकृत एक उच्च एवं व्यापक भूमि प्रदान करता है, काव्य-शास्त्र के अपने विशिष्ट सिद्धान्त भी हो सकते हैं किन्तु उसके जो सिद्धान्त सौन्दर्य-शास्त्र के सामान्य तत्त्वों पर आधारित होंगे वे निश्चित ही अधिक व्यापक एवं ठोस सिद्ध होंगे। अतः हम महादेवी के काव्य का मूल्यांकन भी सर्वप्रथम सौन्दर्य-शास्त्रीय तत्त्वों के आधार पर प्रस्तुत करें तो अनुचित न होगा।

(क) वस्तुवादी दृष्टिकोण : औदात्य

सौन्दर्य-शास्त्र का मूल प्रश्न है—सौन्दर्य (कलागत सौन्दर्य) क्या है ? इसके उत्तर को लेकर अनेक सिद्धान्त स्थापित हुए हैं जिन्हें हम मुख्यतः तीन वर्गों में वर्गीकृत

कर सकते हैं—(१) वस्तुवादी, (२) रूपवादी, (३) समन्वयवादी। जहाँ वस्तुवादी कलागत सौन्दर्य का आधार कला की विषय-वस्तु के किसी विशिष्ट तत्त्व को मानते हैं वहाँ रूपवादी कला के किसी रूप-विशेष में ही सौन्दर्य की सत्ता स्वीकार करते हैं, जबकि समन्वयवादी वर्ग के विद्वान् वस्तु एवं रूप के सामंजस्य पर बल देते हैं। वस्तुवादी वर्ग के अन्तर्गत भी विभिन्न सिद्धान्त प्रचलित हैं जो अनुकृति, औदात्य, भावात्मकता, नैतिकता, उपयोगिता आदि विभिन्न गुणों पर बल देते हुए इनमें से किसी एक को ही कला का सर्वस्व मानते हैं। पर स्थूल दृष्टि से इन सब तत्वों को दो प्रमुख तत्वों के अन्तर्गत समाविष्ट किया जा सकता है—(१) सौन्दर्य और (२) औदात्य। वस्तुतः कला की विषय-वस्तु में वस्तु की दृष्टि से जो भी आकर्षण होगा वह इन दोनों में से ही किसी एक की प्रधानता के कारण होगा; इसीलिए सौन्दर्य और औदात्य पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्र के दो अत्यन्त महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त हैं जिनकी विवेचना शताब्दियों से होती रही है तथा जिन्हें प्राचीन एवं अर्वाचीन युग के अनेक आचार्यों की मान्यता प्राप्त है।

महादेवी के काव्य पर औदात्य सिद्धान्त पूर्णतः लागू होता है—अतः आगे इसी सिद्धान्त का परिचय संक्षेप में प्रस्तुत किया जाता है।

● 'औदात्य' की विवेचना—औदात्य की स्थापना प्रथम शती के लगभग ग्रीक आचार्य लॉजाइनस द्वारा हो चुकी थी, उन्होंने अपने सुप्रसिद्ध ग्रन्थ 'आन दी सब्लाइम' में मुख्यतः भाषण-कला की दृष्टि से औदात्य तत्त्व की विशद विवेचना प्रस्तुत की है। औदात्य के स्वरूप का परिचय देते हुए उन्होंने लिखा है—'औदात्य अभिव्यक्ति की विशिष्टता और उत्कृष्टता का नाम है और केवल इसी के आधार पर महान्तम कवियों और गल्प-शिल्पियों ने अक्षय गौरव और अप्रतिम ख्याति अर्जित की है।' औदात्य के विभिन्न तत्वों की व्याख्या करते हुए उन्होंने उसके पाँच स्रोतों की विवेचना की है—(१) महात्त्व व्यक्तित्व, (२) उदात्त भावावेग, (३) उदात्त अलंकार-योजना (४) उत्कृष्ट भाषा और (५) गरिमामय शिल्प-विधान। इस प्रकार इन पाँच स्रोतों के अन्तर्गत रचयिता के व्यक्तित्व से लेकर रचना के शैली पक्ष के सभी प्रमुख तत्वों को उदात्त के अन्तर्गत समेट लिया गया है, जो उचित नहीं। वस्तुतः लॉजाइनस महोदय ने औदात्य के अन्तर्गत वस्तुगत औदात्य एवं शैलीगत सौन्दर्य—दोनों को घुला-मिलाकर उसे एक अत्यन्त व्यापक किन्तु अनिश्चित एवं असतुलित रूप प्रदान कर दिया है। प्राचीन काव्य-शास्त्रियों में प्रायः यह प्रवृत्ति मिलती है कि वे अपने सिद्धान्त का क्षेत्र-विस्तार करने के लिए स्वजातीय एवं विजातीय सभी प्रकार के तत्वों को अपने क्षेत्र में समेट लेने का दुष्प्रयास करते हैं जिससे मूल सिद्धान्त की सीमा अनिश्चित हो जाती है। लॉजाइनस भी इसी प्रवृत्ति से ग्रस्त हैं।

आधुनिक युग के अनेक दार्शनिकों एवं सौन्दर्य-विवेचकों ने औदात्य की अपेक्षा-कृत सतुलित विवेचना की है, जिनमें कान्ट, हीगल, ब्रेडले, सैन्तायना, कैरिट्ट आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। कान्ट ने अपने सुप्रसिद्ध ग्रन्थ 'क्रिटिक आफ् जजमेन्ट' में सौन्दर्य और औदात्य की तुलना करते हुए दोनों के स्वरूप की विभिन्नताओं का स्पष्टीकरण भली भाँति किया है। उनके अनुसार जहाँ सौन्दर्य का सम्बन्ध वस्तु के रूप पक्ष से है वहाँ औदात्य का उसके गुण से है; सौन्दर्य अनुभूति का विषय है जबकि औदात्य बोध से सम्बन्धित है; सौन्दर्य रागमूलक है, औदात्य विरागमूलक; सौन्दर्य प्रवृत्ति-मूलक है, औदात्य निवृत्ति-मूलक। अस्तु, औदात्य की अनुभूति महान्, विराट, भयानक, कुरूप, बीभत्स एवं करुण दृश्यों से संभव है। दूसरे शब्दों में औदात्य की आधारभूत वस्तु विरागमूलक होती है किन्तु उसका सम्बन्ध किसी महान् विचार या विशेष परिस्थिति से होने के कारण ही वह मन को अभिभूत कर लेती है।

हीगल ने औदात्य को व्यापक, उदात्त एवं महान् धारणाओं से सुसम्बन्धित करते हुए उसे आध्यात्मिक तत्त्व माना तो ब्रेडले ने अद्भुत महानता को ही उसका आधार माना।

सैन्तायना ने काव्यगत औदात्य की विस्तृत विवेचना करते हुए उसे निर्वेद और मुक्ति की भावना का जनक माना है।^२ उनके विचारानुसार उदात्त में वस्तु-विशेष न होकर कर्म-विशेष रहता है। वह हमारे मन में सांसारिक आकर्षणों के प्रति विराग की भावना का संचार करके हमारी आत्मा को इतनी ऊँचा उठा देता है कि हम एक प्रकार की पवित्रता और मानसिक शान्ति की अनुभूति प्राप्त करने लगते हैं। वह हमारे मन में आत्मसमर्पण एवं आत्मबलिदान की भावना जागृत करता है। इस प्रकार सैन्तायना ने औदात्य को एक उच्चकोटि की निर्वेद भावना के पर्याय के रूप में स्वीकार किया है।

कैरिट्ट ने भी औदात्य की मीमांसा अत्यन्त सूक्ष्म रूप में प्रस्तुत करते हुए स्पष्ट किया है कि औदात्य के कारण ही पीडा, वेदना, मृत्यु जैसी बीभत्स एवं भयानक बातें भी कला में सुखद एवं आनन्दप्रद प्रतीत होती हैं। उसी के कारण कुरूप, करुण एवं भयानक आनन्द की अनुभूति में परिणत हो जाता है।

इस प्रकार विभिन्न विद्वानों की औदात्य सम्बन्धी धारणाओं का निष्कर्ष संक्षेप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

० औदात्य का सम्बन्ध उदात्त या महान् वस्तुओं से है।

० औदात्य का सम्बन्ध वस्तु के बाह्य रूप से नहीं अपितु उसके आन्तरिक गुण से या विचार तत्त्व से है।

2. Sense of Beauty ; Gorge Santayana.

3. The theory of Beauty ; E. F. Carritt.

- औदात्य अनुभूतिमूलक कम बोधमूलक अधिक है ; दूसरे शब्दों में वह हमारी बुद्धि को भी प्रभावित करता है ।
- वह विराग एवं निवृत्ति का प्रेरक है ।
- वह कुरूप, वीभत्स, कष्ट एवं भयानक को भी स्वीकार्य बना देता है ।
- उसका सम्बन्ध आध्यात्मिकता से भी है ।
- उसका आलम्बन वस्तु न होकर महान कार्य है ।
- वह निर्वेद, वैराग्य, मुक्ति व शान्ति का पोषक है ।
- औदात्य के ही कारण कला में वीभत्स कष्ट-भयानक आदि आनन्द में परिणत हो जाते हैं ।

● महादेवी के काव्य में औदात्य—महादेवी के काव्य की मूल भावनाएँ मुख्यतः तीन हैं—(१) अलौकिक प्रणय या रहस्यानुभूति, (२) कष्ट, (३) निर्वेद । इन तीनों भावनाओं का विवेचन पीछे अलग-अलग अध्यायों में किया जा चुका है, अतः यहाँ उनकी पुनरावृत्ति न करके इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि ये तीनों ही भाव औदात्यमूलक हैं । महादेवी का प्रणय किसी लौकिक व्यक्ति के प्रति न होकर अलौकिक ब्रह्म के प्रति है जो कि एक स्थूल वस्तु न होकर सूक्ष्म विचार-रूप में ही स्थित है । उनका निर्गुण ब्रह्म ऐन्द्रियानुभूति का विषय न होकर तत्त्व-बोध का ही विषय है, यह दूसरी बात है कि महादेवी ने उसे कलात्मक रूप प्रदान करते समय कहीं-कहीं उसका मानवीकरण कर लिया है पर फिर भी उनके प्रणय का आलम्बन स्थूल रूप-सौन्दर्य न होकर सूक्ष्म विचार एवं विश्वास है । औदात्य का भी मूलाधार वस्तु-रूप न होकर तत्त्व-बोध ही होता है ।

यद्यपि कवयित्री ने अपनी रहस्यानुभूति को लौकिक शब्दावली में व्यक्त करने के लिए उसे लौकिक प्रेम का ही रूप दिया है पर फिर भी ऐन्द्रियकता, वासना एवं चंचल भावनाओं का उद्वेलन उसमें कहीं भी दृष्टिगोचर नहीं होता ; उनकी अनुभूति को यदि हम लौकिक प्रेम के अनुरूप भी मानले तो उनका प्रेम अत्यन्त उदात्त प्रेम सिद्ध होगा क्योंकि उसमें भोग की अभिलाषा, स्वार्थ का विस्तार, सुख की कामना एवं आनन्द की चाह नहीं है अपितु आत्मत्याग, बलिदान एवं आत्मिक मिलन की ही भावना है । वह प्रारम्भ से अन्त तक सर्वत्र ही मन की उज्ज्वल, उदात्त एवं पवित्र भावनाओं पर ही आधारित है । सर्वप्रथम उनके प्रथम दर्शन की घटना का ही विवरण देखिये :

झटक जाता था पागल वात

धूलि में तुहिन-कर्णों के हार,

सिखाने जीवन का संगीत

तभी तुम आये थे इस पार !

भूलती थी मैं सीखे राग
बिछलते थे कर बारम्बार,
तुम्हें तब आता था करुणेश !
उन्हीं मेरी भूलों पर प्यार !

यहाँ प्रियतम का आगमन जिन परिस्थितियों में दिखाया गया है, वे वासनापूर्ण एव कामोत्तेजक नहीं हैं अपितु सहानुभूतिजनक हैं। फिर आराध्य का व्यवहार भी कितना उच्च एव महान है—सामान्य शिक्षक अपने विद्यार्थी के बार-बार भूल करने पर क्रुद्ध होता है जबकि कवयित्री के आराध्य इतने उदार, शान्त एव करुण थे कि उनकी प्रत्येक भूल पर उनके मन में और अधिक प्यार उमड़ आता था !

वस्तुतः प्रेयसी और प्रियतम का यह प्रारम्भिक संपर्क एव व्यवहार सामान्य व्यवहार के स्तर से बहुत ऊँचा उठा हुआ है। कवयित्री का प्रियतम सामान्य व्यक्ति न होकर एक ऐसी महान् सत्ता है जिसके प्रत्येक क्रिया-कलाप में महानता है, उदात्तता है ! इसीलिए प्रेयसी युग-युगो तक उसके निर्देशानुसार साधना करने के अनन्तर अपनी असमर्थता एव असफलता इन शब्दों में स्वीकार कर लेती है :

गये तब से कितने युग बीत
हुए कितने दीपक निर्वाण,
नहीं पर मैंने पाया सीख
तुम्हारा सा मनमोहन गान !

नहीं अब गाया जाता देव !
थकी अंगुली हैं ढीले तार,
विश्वद्वीपा में अपनी आज,
मिला लो यह अस्फुट झंकार !

यहाँ युग-युगों तक की गयी साधना की असफलता को स्वीकार किया गया है पर फिर भी साधिका के मन में किसी प्रकार का क्षोभ, रोष या शोक नहीं है ; वह अपनी असमर्थता स्वीकार करती हैं पर इसके लिए कोई ग्लानि या पाश्चाताप नहीं है ; वह अपनी विफल कामना के लिए उत्तरदायी आराध्य पर न कोई आक्षेप या व्यंग्य करती है और न ही उसे कोई उपालम्भ देती है, अपितु अत्यन्त कोमल एवं विनम्र स्वर में अपना लेने का अनुरोध करती हैं। वस्तुतः यह सारा प्रसंग एक अत्यन्त उदात्त एवं पवित्र भावना पर आश्रित है, इसीलिए इसकी गभीरता कही भी चंचलता, चटुलता एवं तुच्छता से विह्वल नहीं हो पायी। इसमें न केवल आराध्य के प्रणय युक्त करुणा पूर्ण व्यवहार में अपितु साधिका की दीर्घ साधना, सहिष्णुता, दैन्यता एव आत्म-

समर्पण की भावना में ऐसी विशिष्टता, उच्चता एवं उदात्तता दृष्टिगोचर होती है जो सामान्य प्रेमानुभूतियों में अप्राप्य है। वस्तुतः उनका प्रणय उदात्त प्रेम है, जो वासना और कामुकता से सर्वथा शून्य एवं वेदना, त्याग एवं आत्मबलिदान के उच्च आदर्शों से अनुप्राणित व आध्यात्मिकता की ओर उन्मुख है। इसी प्रकार के पवित्र प्रणय को भारतीय आचार्यों ने उज्ज्वल शृंगार एवं उज्ज्वल रस की संज्ञा दी है जो पाश्चात्य दृष्टि से औदात्य का पर्याय कहा जा सकता है।

प्रणय की ही भाँति महादेवी की करुणा और निर्वेद की भावना भी औदात्य की उच्च भूमि पर अवस्थित है। एक मुरझाये फूल को देखकर उनके हृदय में करुणा का प्रवाह उमड़ पड़ता है

कर दिया मधु और सौरभ
दान सारा एक दिन,
किन्तु रोता कौन है,
तेरे लिए दानी सुमन ?

पर इस करुणा की परिणति अश्रुपूर्ण भावुकता में नहीं अपितु निर्वेदपूर्ण तत्त्वबोध में होती है।

मत व्यथित हो फूल ! किसको
सुख दिया संसार ने ?
स्वार्थमय सबको बनाया—
है यहाँ करतार ने।

और साथ ही फूल के आत्मत्याग की प्रशंसा भी की गयी है :

विश्व में हे फूल ! तू
सबके हृदय भाता रहा !
दान कर सर्वस्व फिर भी—
हाय हर्षाता रहा !

यहाँ पुष्प के माध्यम से परोपकार, आत्मत्याग एवं बलिदान के उच्च आदर्श को चरितार्थ किया गया है। अवश्य ही संसार स्वार्थी है, वह भलाई का बदला बुराई में चुकाता है पर फिर भी महान् व्यक्ति वे ही हैं जो संसार से कुछ पाने की आशा किये बिना ही अपना सर्वस्व दूसरों को सुख पहुँचाने के लिए अर्पित कर देते हैं। अस्तु, कवयित्री का करुण भाव अन्ततः उच्च आदर्श, महान् प्रेरणा एवं सूक्ष्म तत्त्वबोध में परिणत होता हुआ औदात्य से परिपूर्ण हो जाता है।

जहाँ तक निर्वेद भाव की बात है, उसे तो औदात्य का पर्याय ही माना जा सकता है। ऐसा निर्वेद जो कि कायरतापूर्ण पलायन से भिन्न हो, उच्च आध्यात्मिक लक्ष्य से प्रेरित एव महान् आदर्शों की ओर उन्मुख हो—औदात्य का ही एक रूप है। जब हम अपनी विभिन्न इन्द्रियों के माध्यम से सासारिक भोगों का उपयोग करते हैं तो वह रागात्मकता की सूचक होती है जबकि तत्त्व-बोध की प्रेरणा से सासारिक भोगों से विमुख होकर हम किसी महान् लक्ष्य की पूर्ति के लिए अपने जीवन को समर्पित कर देते हैं तो यही स्थिति विराग (वैराग्य) एव निर्वेद की सूचक है जिसे दूसरे शब्दों में औदात्य भी कह सकते हैं। जहाँ सामान्य व्यक्ति अधिक से अधिक सुख या इन्द्रिय-भोग की कामना करता है वहाँ निर्वेद भावना से युक्त व्यक्ति दुःख की कामना करता है क्योंकि इसी से मन में पवित्रता व सात्विकता का संचार हो सकता है, इसीलिए महादेवी ने भी दुःख और सुख में से दुःख की महत्ता स्वीकार की है। उन्हीं के शब्दों में .

उसमें मर्म छिपा जीवन का,
एक तार अगणित कम्पन का,
एक सूत्र सबके बन्धन का,
संसृति के सूने पृष्ठों में करुण काव्य वह लिख जाता !
वह उर में आता बन पाहुन,
कहता मन से 'अब न कृपण बन',
मानस की निधियाँ लेता गिन,
दृग-द्वारों को खोल विश्व-भिक्षुक पर हँस बरसा आता !

दुःख की इसी महत्ता के कारण कवयित्री प्रिय के सुखद उपहार—स्वर्ग—को भी ठुकरा देती है क्योंकि वहाँ दुःख जैसी वस्तु का सर्वथा अभाव है :

ऐसा तेरा लोक वेदना
नहीं, नहीं जिसमें अवसाद,
जलना जाना नहीं, नहीं
जिसने जाना मिटने का स्वाद !
क्या अमरों का लोक मिलेगा
तेरी करुणा का उपहार ?
रहने दो हे देव ! अरे
यह मेरा मिटने का अधिकार !

लोग जीने का अधिकार पाने के लिए जीवन-भर संघर्ष करते हुए इस धरती

को नरक-तुल्य बना देते हैं तो यहाँ कवयित्री केवल मिटने का अधिकार सुरक्षित रखने के लिए ही स्वर्ग को ठुकरा देती है ; क्योंकि उसके विचार में मिटने का महत्त्व अधिक है । वस्तुतः कवयित्री के अनुसार जीवन का लक्ष्य ही अपने को मिटा देना है, स्वयं को मिटा कर ही वह अपने महान् आदर्शों की पूर्ति कर सकती है इसीलिए उसने प्रतिपादित किया है :

स्निग्ध अपना जीवन कर क्षार,
दीप करता आलोक—प्रसार ;
गलाकर मृत्पिण्डों में प्राण,
बीज करता असंख्य निर्माण ।

सृष्टि का है यह अमिट विधान
एक मिटने में सौ वरदान ;
नष्ट कब अणु का हुआ प्रयास,
विफलता में है पूर्ति-विकास !

वस्तुतः कवयित्री का यह अमर सदेश है—‘एक मिटने में सौ वरदान !’ यही सदेश उनके काव्य में सर्वत्र मुखरित है, ध्वनित है एवं व्याप्त है ! प्रसंग और भावनाएँ अलग-अलग हैं, पर मूलाधार सबका एक ही है । प्रणय के क्षेत्र में वे मिट जाना चाहती हैं क्योंकि उनका विश्वास है कि जीवन-दीप जल-जलकर जितना क्षय होता है उतना ही प्रियतम समीप आता है, यहाँ तक कि अंतिम मधुर मिलन तब ही संभव है जब कि यह दीप पूरी तरह जल कर बुझ जायेगा ; करुणा के क्षेत्र में भी वे दूसरों के लिए किसी एक के मिटने की ही बात देखती हैं तथा उसे आदर्श मानती हैं तथा निर्वेद का क्षेत्र तो अपने, आप में निर्वृत्ति, बलिदान एवं आत्म-त्याग का क्षेत्र है ; अतः वह स्वयं ही मिटने का पर्याय है ।

इस प्रकार महादेवी के काव्य में प्रसंगों की विभिन्नता, भावों की विविधता एवं कल्पना की रंगीनी के होते हुए भी उसका मूल स्रोत सर्वत्र ही आत्म-त्याग का वह उच्च भाव है जिसे उदात्त भाव का सर्वोच्च रूप कहा जाता है । औदात्य के विवेचकों ने उदात्त में जिस आत्मिकता, आध्यात्मिकता, बौद्धिकता, सहिष्णुता, सयम, बलिदान, निर्वेद, शान्ति, मुक्ति आदि विभिन्न गुणों की कल्पना की है वे सब महादेवी-काव्य में एकत्र एवं सुसमन्वित रूप में उपलब्ध होते हैं, अतः कहा आ सकता है कि महादेवी का काव्य औदात्य का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है । वस्तुतः सौन्दर्य-शास्त्र की शब्दावली में उनके संपूर्ण काव्य को उदात्त काव्य या औदात्य का काव्य कहना ही उचित होगा ।

(ख) रूपवादी दृष्टिकोण : प्रतीकात्मकता

कला में विषय-वस्तु की अपेक्षा उसके रूप (form) को ही उसके सौन्दर्य का आधार मानते हुए उसे सर्वाधिक महत्त्व देने वाले विचारक रूपवादी (Formalist) माने जाते हैं। रूपवादियों ने भी रूप सम्बन्धी अनेक सिद्धान्तों—क्रमबद्धता, अनुपात, संतुलन, वक्रता, अलकरण, प्रतीकात्मकता आदि—की स्थापना की है जिनमें प्रतीक सिद्धान्त ही ऐसा सिद्धान्त है जो महादेवी के काव्य पर सर्वाधिक लागू होता है। प्रतीकात्मकता का मूल लक्ष्य अप्रस्तुत के माध्यम से प्रस्तुत को व्यक्त करना होता है इससे कला में गंभीरता, चामत्कारिकता, सूक्ष्मता एवं विचित्रता का आविर्भाव हो जाता है। आधुनिक कला-समीक्षक आर० जी० कार्लिंगवुड ने प्रतीकात्मकता की व्याख्या करते हुए स्पष्ट किया है कि प्रतीकात्मकता में भाव और विचार संयुक्त हो जाते हैं।^४ वस्तुतः प्रभावोत्पन्न की दृष्टि से प्रतीकात्मकता भाषा का सर्वाधिक शक्ति-संपन्न रूप है।

महादेवी की प्रतीकात्मकता पर अन्यत्र प्रकाश डाला जा चुका है—अतः यहाँ इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि उनके काव्य में प्रतीकात्मकता सहज रूप में प्रयुक्त है। प्रतीक में सदा दो अर्थ रहते हैं; एक वाच्यार्थ और दूसरा व्यंग्यार्थ; महादेवी की अनुभूति आध्यात्मिक है पर अभिव्यक्ति लौकिक है, अतः उसमें आध्यात्मिकता पर लौकिकता का आवरण है, अर्थात् लौकिक प्रतीकों के माध्यम से अलौकिक अनुभूति को व्यक्त किया गया है, अतः प्रतीकों की आयोजना सहज स्वाभाविक रूप में हो गयी है। अस्तु, कला-रूप के अन्य साधनों—अलकरण, वक्रता, बिम्बात्मकता आदि के होते हुए भी उनके काव्य में प्रतीकात्मकता की प्रधानता मानी जा सकती है।

(ग) समन्वयवादी दृष्टिकोण : समन्विति

समन्वयवादी विचारक कला में न तो विषय को ही प्रमुखता देते हैं और न ही रूप को अपितु दोनों के सामंजस्य पर बल देते हुए समन्विति (Harmony) को ही कला की आत्मा मानते हैं। जैसा कि कुहन महोदय ने लिखा है—'Harmony has been the accepted synonym for beauty or for the artist goal through all ages of philosophy of art' अर्थात् समन्विति को कला-दर्शन के सभी युगों में सौन्दर्य के पर्याय तथा कलाकार के लक्ष्य के रूप में स्वीकार किया जाता रहा है। वस्तुतः औचित्य, क्रम, सामंजस्य, समानुपात, संतुलन आदि इसी के विभिन्न अंग हैं।

महादेवी का विषय जहाँ उदात्त है, वहाँ उनकी शैली प्रतीकात्मक है; उनके

काव्य में आत्मानुभूति की प्रधानता है पर उनकी आत्मानुभूति वस्तु के स्थान पर विचार-तत्त्व पर आधारित है तथा जहाँ भाव और विचार मिश्रित हो वहाँ प्रतीकात्मकता ही सर्वाधिक अनुकूल सिद्ध होती है। इसी प्रकार काव्य-रूप के रूप में उन्होंने गीति को अपना कर भी समन्विति के नियम का पालन किया है। उनके अनुभूति प्रधान विषय के लिए प्रबन्ध और मुक्त की अपेक्षा गीति का माध्यम ही सर्वाधिक अनुकूल था। उनकी शब्द-योजना एवं भाषा-शैली में भी सर्वत्र भावानुकूलता विद्यमान है—यह गीति-काव्य के प्रसंग में स्पष्ट किया जा चुका है। अस्तु, संक्षेप में कहा जा सकता है कि समन्विति की दृष्टि से भी उनका काव्य सफल काव्य है।

सौन्दर्य-शास्त्र के वस्तुवादी, रूपवादी एवं समन्वयवादी—तीनों दृष्टियों से विचार करने के अनन्तर कहा जा सकता है कि उनका काव्य औदात्य का आदर्श प्रस्तुत करता है, प्रतीकात्मकता का सुन्दर उदाहरण है तथा वस्तु और रूप के पारस्परिक सामजस्य को चरितार्थ करता है ; अस्तु, सौन्दर्य-शास्त्र के तीन सर्वोत्कृष्ट एवं सर्वाधिक मान्य मानदंडों की कसौटी पर महादेवी का काव्य उच्चकोटि का काव्य सिद्ध होता है—इसमें कोई संदेह नहीं।

काव्य-शास्त्रीय मूल्यांकन

भारतीय काव्य-शास्त्र के क्षेत्र में मुख्यतः छह सिद्धान्त प्रचलित हैं—(१) रस (२) अलंकार, (३) रीति, (४) वक्रोक्ति, (५) ध्वनि एवं (६) औचित्य। इनमें रस का आंशिक रूप में तो सभी सिद्धान्त महादेवी के काव्य पर लागू होते हैं किन्तु रस और ध्वनि का उससे विशिष्ट एवं घनिष्ठ सम्बन्ध है ; अतः इन दोनों के आधार पर ही महादेवी के काव्य का मूल्यांकन प्रस्तुत किया जाता है।

१. रस सिद्धान्त : शान्त रस

रस सिद्धान्त के आचार्यों ने विभिन्न स्थायी भावों के आधार पर विभिन्न रस भेदों की कल्पना की है जिनकी संख्या आठ से लेकर बारह तक है। इनमें से प्रमुख रस-भेद हैं—शृंगार, वीर, करुण, रौद्र, वीभत्स, हास्य, भयानक, अद्भुत, वात्सल्य, शान्त आदि। प्रश्न है—महादेवी के काव्य में किस रस की प्रधानता स्वीकार की जाय ? अन्यत्र महादेवी की वस्तुगत प्रवृत्तियों का विश्लेषण करते हुए स्पष्ट किया जा चुका है कि उनके काव्य में रहस्यानुभूति (अलौकिक प्रणय), करुणा, दुःखवाद, निर्वेद आदि भावात्मक प्रवृत्तियों की प्रमुखता है। यद्यपि उनके काव्य में प्रणय-विरह की अभिव्यक्ति है पर फिर भी उसे शृंगार रस की सजा नहीं दी जा सकती क्योंकि उसका स्थायी भाव रति न होकर अद्वैत भावना है तथा लौकिक वासना के स्थान पर उसमें उदात्त भावना है। वस्तुतः भावगत औदात्य एवं आलम्बन के आध्यात्मिक रूप की दृष्टि से रहस्यानुभूति शृंगार की अपेक्षा शान्त रस के अधिक निकट पड़ती है। इसी प्रकार उनकी करुणा भी करुण की पोषक कम है वह अन्त में शान्त रस में ही परिणत हो जाती है तथा शेष भाव भी शान्त रस के ही अंग सिद्ध होते हैं। इस दृष्टि से उनके काव्य शान्त रस-प्रधान ही है पर इस सम्बन्ध में और अधिक विचार करने से पूर्व हमें शान्त रस का स्वरूप स्पष्ट कर लेना चाहिए।

● शान्त रस : स्वरूप-विवेचन—किसी भी रस के स्वरूप का निर्णय उसके स्थायी भाव के आधार पर होता है किन्तु शान्त रस के स्थायी भाव का निर्णय ही विवादास्पद है। आचार्य भरत मुनि से लेकर मम्मटाचार्य तक विभिन्न विद्वानों ने शान्त रस के विभिन्न स्थायी भावों का निर्देश किया है ; यथा—भरत मुनि ने 'शम' को, रुद्रट ने 'सम्यग् ज्ञान' को, आनन्द वर्धन ने 'तृष्णा क्षय-सुख' को, लोचन के अनुसार अन्य कतिपय आचार्यों ने 'सर्व चित्तवृत्ति-प्रशम' या 'निर्विशेष चित्तवृत्ति' को, राजा भोज ने 'धृति' और 'शम' को, आचार्य अभिनव गुप्त ने 'तत्त्व ज्ञान से उद्भूत निर्वेद' को, तथा आचार्य मम्मट ने 'निर्वेद' को शान्त रस का स्थायी भाव स्वीकार किया है। इतना ही नहीं कुछ अन्य विद्वानों ने सभी स्थायी भावों से शान्त रस की उद्भावना स्वीकार करते हुए इसे सभी का समन्वित रूप माना है।

शान्त रस के स्थायी भाव के अतिरिक्त उसके स्वरूप के सम्बन्ध में कुछ विचित्र बातें और भी हैं, जैसे एक ओर तो उसे रस माना गया है तो दूसरी ओर यह भी माना गया है कि शान्त रस में किसी चित्तवृत्ति या भावना का उन्मेष नहीं रहता ! आचार्य भरत ने शान्त रस को निष्क्रियता से युक्त मानते हुए उसे नाटक के भी अनुपयुक्त माना है। (वैसे भरत का शान्त रस सम्बन्धी विवेचन प्रक्षिप्त समझा जाता है।)

हमारे विचार में इन सब विचित्रताओं का मूल कारण यह है कि शान्त रस का सम्बन्ध मूलतः बौद्धिक अनुभूति से है पर हम उसे किसी न किसी भावना से सम्बद्ध करना चाहते हैं। हमारे हृदय में जहाँ अनेक भावनाएँ शुद्ध रागात्मक एवं भावात्मक होती हैं, वहाँ कुछ बौद्धिक भी होती हैं। वैसे तो प्रत्येक भावात्मकता में बौद्धिकता का कुछ न कुछ अंश सदा रहता है तथा प्रत्येक बौद्धिकता में भी भावात्मकता न्यूनाधिक मात्रा में सदा रहती है पर फिर भी एक में भाव की प्रमुखता रहती है जबकि दूसरे में विचार की रहती है। रागात्मकता की भाँति बौद्धिक अनुभूति एवं बौद्धिक आनन्द की भी एक स्थिति होती है जो कि हमें तल्लीन करती हुई विशेष प्रकार का रस प्रदान करती है। गणित के प्रश्नों को सुलझाते समय या किसी विचारोत्तेजक व्याख्यान के सुनते समय हमें जिज्ञासा, कौतूहल, शंका, तर्क-वितर्क से युक्त एक विशेष प्रकार की अनुभूति प्राप्त होती है जिसे बौद्धिक अनुभूति कह सकते हैं। इस प्रकार काव्य में भी जहाँ उसके केन्द्र में भावविशेष न रहकर विचार-विशेष रहता है अर्थात् उसमें भाव का अनुचर विचार न होकर, विचार का अनुचर भाव होता है वहाँ भी बौद्धिक अनुभूति होती है ; यथा कवीर के निम्नांकित छंदों में :

माखी गुड़ में गडि रही पंख रही लपटाय ।

सिर धुन

लिए

यहाँ दोनो छन्दों में क्रमशः लोभ तथा मृत्यु सम्बन्धी विचारों का प्रतिपादन कल्पना एवं अनुभूति के सहयोग से किया गया है—ये छन्द शुद्ध भावानुभूति पर आधारित न होकर तत्त्वबोध या तत्त्व-चिन्तन जन्य प्राप्त बौद्धिक अनुभूति पर आधारित है—अतः इन्हे शान्त रस के अन्तर्गत स्थान दिया गया है। अस्तु, हमारे विचार में शान्त रस की केन्द्रीय अनुभूति भावात्मक न होकर बौद्धिक होती है या यों कहिए कि वह भाव-विशेष की अनुभूति पर आधारित न होकर विचार-विशेष की अनुभूति पर आधारित होता है ; भाव उसमें होते हैं पर वे पूरक या सहयोगी रूप में ही हैं, अतः इस प्रकार की अनुभूति को पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्र की शब्दावली में बौद्धिक आनन्द कहा जा सकता है। दूसरे शब्दों में शान्त रस बौद्धिक रस है, जिसका स्थायी भाव या केन्द्रीय तत्त्व बौद्धिक अनुभूति होती है—इसीलिए उसका न तो किसी विशिष्ट भाव से प्रत्यक्ष सम्बन्ध है तो न ही किसी भाव से विरोध है ; उसमें सभी भाव अन्तर्निहित हो सकते हैं ; यदि वे मूल विचार का शासन या नियंत्रण स्वीकार करें।

शान्त रस के विभिन्न स्थायी भाव भी इसी तथ्य की पुष्टि करते हैं कि उसकी मूलाधार बौद्धिक अनुभूति है। शम का अर्थ है—शान्ति ; शान्त रस में तत्त्वबोध की प्रमुखता के कारण अन्य भाव शमित हो जाते हैं, इसीलिए उसमें बौद्धिक शान्ति की प्रमुखता रहती है। 'सम्यग् ज्ञान', 'तृष्णा क्षयसुख', 'सर्वाचित्तवृत्ति प्रशम' 'निर्विशेष चित्तवृत्ति' आदि तत्त्व भी वस्तुतः मन की भावात्मक स्थिति की अपेक्षा बौद्धिक अनुभूति को ही अधिक सूचित करते हैं क्योंकि तत्त्वानुभूति के समय ही सम्यग् ज्ञान उपलब्ध हो सकेगा, तृष्णाएँ क्षीण हो जाएँगी तथा अन्य चित्तवृत्तियों का निरोध हो जायगा। अस्तु, ये सब विकल्प तत्त्वबोध या विचारानुभूति के ही सूचक हैं।

शान्त रस के स्थायी भाव के रूप में सर्वाधिक मान्यता 'निर्वेद' को प्राप्त है, पर ध्यान रहे यह निर्वेद भी सामान्य निर्वेद नहीं है अपितु तत्त्व ज्ञान से उद्भूत निर्वेद है। आचार्य अभिनव गुप्त ने स्पष्ट किया है कि वैसे तो दारिद्र्य, व्याधि, अवमान, इष्ट-वियोग से भी क्षणिक निर्वेद उत्पन्न हो सकता है किन्तु शान्त रस से इनका कोई सम्बन्ध नहीं है—वस्तुतः 'तत्त्व-ज्ञान' से उद्भूत निर्वेद ही शान्त रस का स्थायी भाव है। दूसरे शब्दों में तत्त्व-बोध से प्राप्त अनुभूति के कारण अब हम भावनाओं से ऊपर उठकर एक अपूर्व मानसिक शान्ति की स्थिति प्राप्त कर लेते हैं, जिसमें वासनाएँ, इच्छाएँ एवं राग-द्वेष जन्य भावनाएँ प्रशमित हो जाती हैं तो वही अनुभूति शान्त रस की अनुभूति है। यदि इस अनुभूति को संक्षेप में 'शान्ति' का भी नाम दे दिया जाय तो अनुचित न होगा।

नाटक जन-सामान्य के लिए लिखा जाता है तथा उसमें भावाभिव्यक्ति एवं क्रिया-कलापों की प्रमुखता रहती है, अतः बौद्धिकता या तत्त्वानुभूति की प्रमुखता उसके

प्रतिकूल सिद्ध होती है। कदाचित् इसीलिए शान्त रस को नाटक के उपयुक्त नहीं माना गया है।

शान्त रस को भक्ति-भाव, आध्यात्मिकता एवं रहस्यवाद से भी सम्बन्धित माना जाता है, इसका कारण भी यही है, भक्ति, आध्यात्मिकता एवं रहस्यानुभूति के मूल में ईश्वर सम्बन्धी सुदृढ़ धारणा रहती है तथा उसका आलम्बन सासारिक व्यक्ति न होकर अलौकिक जगत् का सूक्ष्म ईश्वर होता है। पर जहाँ अवतारवाद के कारण ईश्वर का भी मानवीकरण कर दिया जाता है वहाँ भक्ति-भावना भी शान्त रस की अंग न रहकर वीर, वात्सल्य, प्रणय आदि की पोषक हो जाती है, जैसा कि सूरदास में है।

अस्तु, उपर्युक्त विवेचन के आधार पर संक्षेप में कहा जा सकता है—

- शान्त रस वस्तुतः बौद्धिक रस है जिसके केन्द्र में भावानुभूति न होकर तत्त्व-बोध या विचारानुभूति की प्रमुखता रहती है।
- उसमें भावनाओं के उद्वेलन के स्थान पर उनका शमन या निरोध चित्रित किया जाता है।
- अन्य सभी भाव उसके पूरक एवं सहयोगी के रूप में आ सकते हैं किन्तु अन्ततः वे किसी विचार-विशेष या तत्त्व-विशेष के ही अधीन रहते हुए अपनी सत्ता उसी में लीन कर देते हैं।

वस्तुतः शान्त रस को तत्त्व-बोध पर आधारित बौद्धिक रस के रूप में स्वीकार कर लेने पर न केवल शान्त रस सम्बन्धी सभी परम्परागत गुत्थियाँ सुलझ जाती हैं अपितु आधुनिक युग के नूतन साहित्य (जो कि भावात्मकता की अपेक्षा बौद्धिक अनुभूति से अधिक अनुप्राणित है) के मानदण्ड की समस्या भी हल हो जाती है। वस्तुतः जब-जब साहित्यकारों एवं आचार्यों ने काव्य में विचार-तत्त्व, दर्शन या सदेश को प्रमुखता दी है तब-तब साहित्य-शास्त्र के क्षेत्र में शान्त रस की महत्ता में भी अभिवृद्धि होती रही है। आचार्य अभिनव गुप्त ने जिन्होंने रस की व्याख्या 'काव्यार्थ का भावन' के रूप में करते हुए भाव के स्थान पर अर्थ या विचार को प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया था, शान्त रस को ही एक मात्र रस घोषित किया। वस्तुतः अभिनव गुप्त भी उच्चकोटि के दार्शनिक एवं विचारक थे तथा काव्य में भी वे दर्शन की अभिव्यक्ति को महत्त्व देते थे, कदाचित् इसीलिए उन्होंने शान्त रस को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया।

● महादेवी के काव्य में शान्त रस—शान्त रस के सम्बन्ध में महादेवीजी की निजी धारणा क्या है—इस सम्बन्ध में स्पष्ट रूप में उनके विचार उपलब्ध नहीं हैं, पर 'काव्य-कला' की विवेचना करते हुए उन्होंने प्रतिपादित किया है—'काव्य में, कला का उत्कर्ष एक ऐसे बिन्दु तक पहुँच गया, जहाँ से वह ज्ञान को भी सहायता दे सका क्योंकि सत्य काव्य का साध्य और सौन्दर्य उसका साधन है।' यह धारणा शान्त रस के सर्वथा अनुकूल है क्योंकि जहाँ अन्य रसों में—विशेषतः शृंगार में—भाव-सौन्दर्य

ही प्रमुख रहता है, सत्य जोकि तत्त्वबोध का ही दूसरा नाम है, गौण रहता है जब कि शान्त रस में स्थिति इसके विपरीत रहती है। शान्तरसात्मक काव्य में विचार साध्य एवं भाव व अनुभूति साधन मात्र रहते हैं, वहाँ सौन्दर्य के स्थान पर अन्ततः सत्य की अभिव्यक्ति का ही लक्ष्य रहता है—अतः महादेवी की काव्य सम्बन्धी धारणा अप्रत्यक्ष रूप में शान्त रस का ही अनुमोदन करती है। वस्तुतः महादेवी का उपर्युक्त आदर्श मुख्यतः शान्तरसात्मक काव्य पर ही लागू होता है, अन्य रसों पर नहीं।

विषयवस्तु की दृष्टि से महादेवी के काव्य को मुख्यतः चार वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—(१) अलौकिक प्रणय या रहस्यानुभूति से सम्बन्धित। (२) करुणा से सम्बन्धित। (३) निर्वेद भाव से सम्बन्धित। (४) प्रकृति सम्बन्धी। इन चारों में ही शान्त रस की ही व्यंजना हुई है—इसे क्रमशः स्पष्ट किया जाता है।

उनका प्रणय या रहस्यानुभव अलौकिक प्रियतम से सम्बन्धित है; उस प्रियतम का प्रत्यक्ष दर्शन उन्होंने नहीं किया अपितु दार्शनिक चिन्तन या तत्त्वबोध के द्वारा ही उसकी अनुभूति प्राप्त की है। उसका स्वरूप भी अद्वैतवाद के अनुसार है—इसीलिए उनकी रहस्यानुभूति का मूलाधार सर्वत्र ही अद्वैतवादी विचार रहता है; प्रणय भावना उस विचार की ही अनुभूति का विकसित रूप है। यथा :

(क) मैं तुमसे हूँ एक, एक हूँ
जैसे रश्मि प्रकाश,
मैं तुमसे हूँ भिन्न, भिन्न ज्यों
घन से तड़ित्-विलास,

(ख) बीन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ
× × ×
शाप हूँ जो बन गया वरदान बन्धन में,

(ग) क्या पूजा क्या अर्चन रे ?
उस असीम का सुन्दर मंदिर मेरा लघुतम जीवन रे !

(घ) काया छाया में रहस्यमय
प्रेयसि-प्रियतम का अभिनय क्या !

यद्यपि कवयित्री ने अपनी अनुभूतियों को प्रेयसी-प्रियतम के प्रतीकों के माध्यम से व्यक्त किया है पर उनकी अभिव्यक्ति का मूल विषय तो अद्वैतवादी विचार ही है, जिसे उन्होंने अनुभूत कर लिया है। इसीलिए उपर्युक्त काव्यांशों में भावानुभूति का सौन्दर्य साधन-रूप में होते हुए भी उसका साध्य तो आत्मा और परमात्मा की अद्वैतता का विचार ही है, जिसे ग्रहण किये बिना पाठक भी इनके अर्थ को भलीभाँति समझने

में असमर्थ रहता है। अस्तु, महादेवी के रहस्यवाद में प्रेयसी-प्रियतम का प्रणय सर्वत्र ही शैली-विशेष का या अभिव्यक्ति का माध्यम है, उसका मूल भाव नहीं—अपितु उसका केन्द्रीय प्रेरक तत्त्व रति भाव न होकर अद्वैत विचार है। इसीलिए उनकी रहस्यवादी अनुभूतियों को शान्त रस में स्थान दिया जा सकता है।

महादेवी के करुणा सम्बन्धी काव्य की भी परिणति शान्त में ही होती है; यथा पुष्प सम्बन्धी कविता के कुछ अंश द्रष्टव्य हैं।

था कली के रूप शैशव—
 में अहो सुखे सुमन !
 × × ×
 जिस पवन ने अङ्क में
 ले प्यार था तुझको किया,
 तीव्र झोके से सुला—
 उसने तुझे भू पर दिया।
 × × ×
 मत व्यथित हो फूल ! किसको
 सुख दिया संसार ने ?
 स्वार्थमय सबको बनाया—
 है यहाँ करतार ने !
 × × ×
 जब न तेरी ही दशा पर
 दुःख हुआ संसार को,
 कौन रोयेगा सुमन !
 हमसे मनुज निःसार को ?

इस कविता का आरंभ मुरझाये हुए पुष्प के जीवन की करुण दशा से किया गया है पर क्रमशः उसकी उदारता एवं संसार की निष्ठुरता का प्रतिपादन करते हुए अन्त में 'संसार की स्वार्थपरता' के विचार को प्रतिष्ठित किया गया है। अस्तु, करुण भाव प्रारंभ में सचारी भाव के रूप में ही आता है जिसकी परिणति शान्त रस के स्थायी तत्त्व में होती है। इसी प्रकार पुष्प सम्बन्धी एक अन्य कविता भी द्रष्टव्य है :

मधुरिमा के मधु के अवतार
 सुधा से, सुषमा से, छविमान
 × × ×
 सीख कर मुस्काने की दान
 कहाँ आये हो कोमल प्राण ?

तुम्हें भेजा जिसने इस देश
कौन वह है निष्ठुर कर्तार ?
हंसो पहनो, कांटों के हार
मधुर भोलेपन के संसार !

इस गीत के भी प्रारंभ में पुष्प की सुन्दरता, कोमलता एवं सरलता का चित्रण सहानुभूतिपूर्ण शब्दों में किया गया है पर उसकी अंतिम परिणति इस सदेश के रूप में हुई है कि यह ससार पुष्प के उपयुक्त नहीं है फिर भी उसे कांटों का हार पहन कर हँसते रहना चाहिए। वस्तुतः प्रारंभिक कृष्णा इस अंतिम तत्त्व-बोध की पृष्ठभूमि का ही निर्माण करती है, उसे प्रतिपादित करना यहाँ मूल लक्ष्य नहीं है।

अस्तु, उनकी कृष्णा भी अन्ततः बौद्धिक शान्ति या शान्त रस की ही अग सिद्ध होती है।

जहाँ तक उनकी निर्वेद भावना तथा दुःख को अपनाने की प्रवृत्ति की बात है, वह तो स्पष्ट ही शान्त रस से सम्बन्धित है, अतः उसकी व्याख्या यहाँ अनपेक्षित है। रही बात प्रकृति सम्बन्धी काव्य की, वहाँ भी कवयित्री ने उसके बाह्य रूप-वैभव की अपेक्षा आन्तरिक तत्त्व को ही अधिक महत्त्व दिया है। जैसा कि पीछे प्रकृति सम्बन्धी अध्याय में स्पष्ट किया जा चुका है, महादेवी प्रकृति का चित्रण प्रायः किसी विचार या भाव की पृष्ठभूमि के रूप में ही अधिक करती है। अतः जहाँ विचार की प्रमुखता है वहाँ शान्त रस की भी सत्ता स्वीकार की जा सकती है, यथा।

कह दे माँ क्या अब देखूँ !
देखूँ खिलती कलियाँ या
प्यासे सूखे अघरों को,
तेरी चिर यौवन-सुषमा
या जर्जर जीवन देखूँ !

अथवा—

चुभते ही तेरा अरुण वान !
बहते कन कन से फूट फूट,
मधु के निर्झर से सजल गान !

उपर्युक्त उद्धरणों में प्रकृति के विभिन्न अंग व दृश्य विचार के ही साधन एवं माध्यम बन कर उपस्थित हुए हैं, अतः इनमें शान्त रस की सत्ता स्वीकार की जा सकती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि महादेवी के काव्य में विभिन्न प्रसंगों, भावों व विचारों की परिणति शान्त रस में होती है। रहस्यानुभूति, प्रणयानुभूति, कृष्णा, वेदना

की स्वीकृति, निर्वेद भावना, प्रकृति-सौन्दर्य—इन सभी के मूल में तत्त्वबोधजन्य अनुभूति ही सक्रिय है, वही उनके काव्य की मूल धारा है, अतः रस सिद्धान्त की शब्दावली में उनका सम्पूर्ण काव्य शान्तरसात्मक है। वस्तुतः उन्होंने शान्त रस को अपनी प्रतिभा एवं कल्पना-शक्ति के बल पर एक व्यापक क्षेत्र एवं नूतन वैभव प्रदान किया है, अतः कहना चाहिए कि शान्त रस की सुकोमल एवं मधुरतम अभिव्यक्ति का एक नया प्रतिमान उनके द्वारा स्थापित हुआ है।

२. ध्वनि-सिद्धान्त

● ध्वनि का सामान्य विवेचन—रस-सिद्धान्त जहाँ काव्य-वस्तु की मूल भावना के आधार पर उसकी व्याख्या प्रस्तुत करता है, वहाँ ध्वनि उसके शैली पक्ष की विवेचना व्यंजना-शक्ति के आधार पर करती है। ध्वनि की मूलाधार व्यंजना-शक्ति है। प्राचीन आचार्यों ने व्यंजना की परिभाषा करते हुए उसके निषेधात्मक गुणों पर ही प्रकाश डाला है, विधेयात्मक पक्ष का स्पष्टीकरण उनके द्वारा नहीं हुआ; यथा—आचार्य विश्वनाथ इसके सम्बन्ध में लिखते हैं—‘अपना-अपना अर्थ-बोधन करके अभिधा आदि वृत्तियों के शान्त हो जाने पर जिससे अन्य अर्थ का बोधन होता है’... वह वृत्ति व्यंजना कहलाती है।’ इसी प्रकार आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी लिखा है—‘व्यंजना-शक्ति ऐसे अर्थ को बतलाती है जो अभिधा, लक्षणा या तात्पर्य वृत्ति द्वारा उपलब्ध नहीं होता।’ जैसा कि हमने ‘साहित्य-विज्ञान’ में स्पष्ट किया है ये परिभाषाएँ केवल यह बताती हैं कि अभिधा और लक्षणा से भिन्न व्यंजना है, पर स्वयं व्यंजना की विशेषता पर प्रकाश नहीं डालती। व्यंजना की विभिन्न विशेषताओं पर विचार करने के अनन्तर हमने इसकी परिभाषा इस प्रकार निर्धारित की है—‘व्यंजना भाषा की वह शक्ति है जिसके कारण किसी प्रकरण या प्रसंग-विशेष में एक साथ अनेक स्वतंत्र अर्थों की अभिव्यक्ति या प्रतीति होती है’^५ वस्तुतः व्यंजना में प्रसंग-विशेष के कारण शब्दों व वाक्यों के सामान्य अर्थ के स्थान पर उनसे भिन्न अर्थ (प्रतीकार्थ) की प्रतीति होती है। जहाँ यह भिन्न अर्थ सामान्य अर्थ से भी सुन्दर होता है वहाँ ध्वनि का अस्तित्व माना गया है। ध्वनि में सामान्य अर्थ (वाच्यार्थ) का अधिक महत्त्व है या व्यंग्यार्थ (प्रतीकार्थ या नूतन अर्थ) का—यह प्रश्न भी बड़ा विवादास्पद रहा है, किन्तु विभिन्न दृष्टियों से विचार करने के अनन्तर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि ध्वनि में महत्त्व न अकेले वाच्यार्थ का है और न ही व्यंग्यार्थ का (वस्तुतः वाच्यार्थ के अभाव में व्यंग्यार्थ व्यंग्यार्थ न रह कर वाच्यार्थ ही बन जायगा) अपितु दोनों की सह-स्थिति का है। दो सर्वथा भिन्न अर्थों को एकार्थक शब्दावली में ग्रथित कर देना ही ध्वनि में चमत्कार या सौन्दर्य

का कारण है। अतः ध्वनि में सौन्दर्य का आधार प्रस्तुत विषय नहीं अपितु उसके प्रस्तुतीकरण का ढंग (शैली) है क्योंकि प्रस्तुत विषय को यदि अप्रस्तुत के स्थान पर प्रत्यक्ष रूप में—वाच्यार्थ में—व्यक्त कर दिया जाय तो उसका ध्वनिजन्य सौन्दर्य लुप्त हो जायगा।

अनेक आचार्यों ने रस और ध्वनि—दोनों ही सिद्धान्तों को स्वीकार करते हुए ध्वनि के माध्यम से रस की अभिव्यक्ति का समर्थन किया है। इस प्रकार रस और ध्वनि में समन्वय हो गया है—पर हमारे विचार में यह आवश्यक नहीं है कि रस का प्रत्येक अवयव द्वयार्थक भाषा (ध्वनि) में ही व्यक्त हो और न ही ध्वनि के लिए यह आवश्यक है कि वह सर्वदा भाव-विशेष की ही व्यञ्जक हो, भाव के स्थान पर वह वस्तु व विचार की भी व्यञ्जना कर सकती है। इसका स्पष्टीकरण 'साहित्य-विज्ञान' में विस्तार से किया जा चुका है, अतः यहाँ हम ध्वनि को एक स्वतंत्र सिद्धान्त मानकर ही तदनुसार महादेवी के काव्य का मूल्यांकन प्रस्तुत करेंगे।

● महादेवी के काव्य में ध्वनि—महादेवी ने प्रायः अप्रस्तुत के माध्यम से प्रस्तुत की या लौकिक प्रतीकों के माध्यम से अलौकिक प्रणय की अभिव्यक्ति की है, अतः उनके काव्य में ध्वनि का सौन्दर्य प्रायः दृष्टिगोचर होता है ; यहाँ कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं :

(क) मधुर मधुर मेरे दीपक जल !
 युग युग प्रतिदिन प्रतिक्षण प्रतिपल,
 प्रियतम का पथ आलोकित कर,
 सौरभ फैला विपुल धूप बन
 मृदुल मोम सा घुल रे मृदु तन,
 × × ×

तू जल जल जितना होता क्षय
 वह समीप आता छलनामय—
 मधुर मिलन में मिट जाना तू—
 उसकी उज्ज्वल स्मित में घुल-खिल !
 मंदिर मंदिर मेरे दीपक जल !
 प्रियतम का पथ आलोकित कर !

(ख) टूट गया वह दर्पण निर्मम !
 × × ×
 आज कहाँ मेरा अपनापन,
 तेरे छिपने का अवगुणन,

मेरा बन्धन तेरा साधन,
 × × ×
 टूट गया वह दर्पण निर्मम !

(ग) विस्तृत नभ का कोई कोना,
 मेरा न कभी अपना होना,
 परिचय इतना इतिहास यही,
 उमड़ी कल थी मिट आज चली !

उपर्युक्त तीनों उद्धरणों में क्रमशः दीपक, दर्पण एवं बादल के माध्यम से इन से भिन्न अर्थों की अभिव्यक्ति की गयी है ; यथा—दीपक के माध्यम से अपने जीवन की, दर्पण के माध्यम से माया की तथा बादल के माध्यम से अपने व्यक्तित्व की व्यञ्जना की गयी है । इन तीनों ही कविताओं में वाच्यार्थ के साथ-साथ व्यंग्यार्थ का, अप्रस्तुत के साथ-साथ प्रस्तुत का निरूपण स्वतन्त्र रूप में हुआ है तथा व्यंग्यार्थ वाच्यार्थ की असम्बन्धिता एवं श्लिष्टता पर निर्भर नहीं है अपितु प्रसंग की प्रेरणा से ही स्वतन्त्र रूप में प्रकट हुआ है, अतः इनमें व्यञ्जना-वृत्ति एवं ध्वनि का ही सौन्दर्य मुखरित है ।

जैसा कि हम अन्यत्र बता चुके हैं—पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में जो कार्य प्रतीक-योजना का है वही भारतीय काव्य-शास्त्र की शब्दावली में ध्वनि का है—अतः शैली सम्बन्धी अध्याय में प्रतीक-योजना के प्रसंगों में जो-कुछ कहा जा चुका है, वही ध्वनि-सौन्दर्य पर लागू होता है ।

वस्तुतः महादेवी के काव्य में अप्रस्तुत योजना का आयोजन अत्यन्त सहज-स्वाभाविक एवं सुचारु रूप में हुआ है—अतः प्रतीक व ध्वनि जो कि अप्रस्तुत-योजना के ही अंग हैं, महादेवी के काव्य में अपने पूर्ण वैभव एवं सौन्दर्य के साथ विद्यमान हैं ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि महादेवी का काव्य भारतीय काव्य-शास्त्र के दो सर्व प्रमुख सिद्धान्तों—रस और ध्वनि—की कसौटी पर उच्चकोटि का सिद्ध होता है ; उसमें शान्त रस की व्यञ्जना एवं ध्वनि की आयोजना अत्यन्त सुन्दर रूप में हुई है । जैसा कि शैली सम्बन्धी अध्याय में स्पष्ट किया जा चुका है—भारतीय और पाश्चात्य काव्य-शास्त्र के अन्य तत्त्वों—यथा—अलंकरण, वक्रोक्ति, विम्ब-विधान आदि का भी उन्मेष उनके काव्य में दृष्टिगोचर होता है, फिर भी मुख्यतः शान्त रस और ध्वनि-सौन्दर्य में ही उनके काव्य का चरम सौन्दर्य एवं परिपूर्ण वैभव परिलक्षित होता है—अतः संक्षेप में शान्त रस की व्यञ्जना (ध्वनि) को ही उनकी काव्य-साधना की सर्वोपरि उपलब्धि के रूप में स्वीकार किया जाना चाहिए ।

यद्यपि यहाँ विस्तृत विवेचन के लिए अवकाश नहीं है फिर भी हम संकेत रूप में ही यह निवेदन कर देना चाहते हैं कि गुण-धर्म की दृष्टि से भारतीय शान्त रस

पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्र एवं काव्य-शास्त्र के औदात्य तत्त्व का ही पर्याय है क्योंकि दोनों ही उदात्त विचारों, सूक्ष्म धारणाओं, निवृत्ति मूलक प्रवृत्तियों, निर्वेद मूलक अनुभूतियों, राग-द्वेष से मुक्त करने वाली स्थितियों, आत्मवलिदान एवं आत्म-त्याग के आदर्शों एवं आध्यात्मिकता की ओर उन्मुख प्रेरणाओं को महत्त्व देते हैं तथा इसी प्रकार भारतीय ध्वनि और पाश्चात्य प्रतीक भी काव्य में अप्रस्तुत के माध्यम से प्रस्तुत की अभिव्यजना पर बल देते हैं—अतः महादेवी के काव्य के शान्त रस और ध्वनि-सौन्दर्य को पाश्चात्य शब्दावली में औदात्य की व्यजना एवं प्रतीक-योजना का सौन्दर्य भी कहा जा सकता है। वस्तुतः पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्र व भारतीय काव्य-शास्त्र—दोनों की ही दृष्टि से किये गये विवेचन का निष्कर्ष एक ही है ; शब्दावली भले ही उनकी भिन्न-भिन्न हो।

* * *

वैज्ञानिक मूल्यांकन

साहित्य-समीक्षा की सामान्यतः दो पद्धतियाँ स्वीकार की जा सकती हैं, एक साहित्यिक एवं दूसरी वैज्ञानिक। साहित्यिक समीक्षा का मूल लक्ष्य कृति से प्राप्त अनुभूति को भावात्मक ललित शैली में प्रस्तुत करना होता है, अतः उसमें वैयक्तिकता, भावात्मकता एवं लालित्य रहता है जबकि वैज्ञानिक समीक्षा में समीक्षक का लक्ष्य कृति के सम्बन्ध में प्रामाणिक निष्कर्ष प्रस्तुत करना होता है, अतः वह वस्तुपरक दृष्टि से अपेक्षित प्रमाणों एवं युक्तियों के आधार पर अपना निर्णय अत्यन्त संतुलित भाषा में प्रस्तुत करता है। वस्तुतः जहाँ साहित्यिक समीक्षा में समीक्षक अपनी अनुभूति को संवेद्य रूप प्रदान करता है वहाँ वैज्ञानिक समीक्षा में वह उसे प्रामाणिक निष्कर्षों का रूप देता है। शैली की सरसता की दृष्टि से जहाँ प्रथम प्रकार की समीक्षा महत्त्वपूर्ण है वहाँ निष्कर्षों की प्रामाणिकता की दृष्टि से वैज्ञानिक समीक्षा का अधिक महत्त्व है। कुछ लोग भ्रान्ति से वैज्ञानिक समीक्षा का अर्थ यह लेते हैं कि इसमें साहित्य-रचना को ही वैज्ञानिक रूप दे दिया जाता है—यह ठीक नहीं; वस्तुतः वैज्ञानिक समीक्षा या साहित्य-विज्ञान में विवेच्य कृति की साहित्यिकता को सुरक्षित रखते हुए उसके अध्ययन, विवेचन, विश्लेषण एवं मूल्यांकन को ही वैज्ञानिक रूप दिया जाता है। अस्तु, साहित्यिक समीक्षा और वैज्ञानिक समीक्षा में अन्तर विषय-वस्तु का नहीं अपितु अध्ययन-पद्धति का है।

यदि हम किसी भी कृति का विवेचन तर्क-संगत एवं प्रामाणिक रूप में करना चाहते हैं तो निश्चित ही अपने विवेचन को वैज्ञानिक (अर्थात् वस्तुपरक, युक्तिपूर्ण एवं संतुलित) रूप देना होगा, और साथ ही उसके मानदंड भी प्रामाणिक या वैज्ञानिक होंगे। प्राचीन युग में काव्य-शास्त्रियों ने प्रायः दार्शनिक मान्यताओं का उपयोग साहित्यिक मानदंडों के निर्माण में किया है; जबकि आधुनिक युग में हम मनोविज्ञान,

सौन्दर्य-शास्त्र एवं साहित्य-शास्त्र के परंपरागत एवं नूतन सिद्धान्तों को वैज्ञानिक पद्धति से संशोधित व समन्वित करते हुए अपेक्षाकृत अधिक व्यापक एवं प्रामाणिक मानदंडों की स्थापना कर सकते हैं। इसी प्रकार के मानदंडों की स्थापना का प्रयास पाश्चात्य समीक्षा के क्षेत्र में आर० जी० मौल्टन, जे० एम० राबर्ट्सन, मार्टिन जौन्सन, आई० ए० रिचर्ड्स, हर्बर्ट डिगले प्रभृति विद्वानों ने किया है। श्री डिगले महोदय तो समीक्षा के लिए सर्वत्र ही वैज्ञानिक पद्धति का समर्थन करते हुए लिखते हैं—“If literature can only be felt, then let us feel it, but do not let us write about it or give reasons why one poem inspires deeper or better feeling than another. If once criticism is allowed to exist, there is no justification for not allowing it to become as thoroughly scientific as its nature makes possible.” अर्थात् ‘यदि साहित्य से केवल अनुभूति ही प्राप्त हो सकती है तो हमें फिर केवल उससे अनुभूति ही प्राप्त करें; उस स्थिति में हम यह लिखने का प्रयास न करें कि कोई रचना क्यों अधिक प्रभावित करती है और कोई कम क्यों? पर यदि हम समीक्षा के अस्तित्व को स्वीकार करते हैं तो फिर इस बात में कोई औचित्य नहीं है कि उसकी प्रकृति के अनुसार जितना संभव हो उतना वैज्ञानिक रूप देने की छूट उसे न दी जाय।’ दूसरे शब्दों में, समीक्षक यदि समीक्षा में केवल आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति के लिए नहीं अपितु उसके विवेचन-विश्लेषण एवं मूल्यांकन के लिए प्रवृत्त होता है तो उस स्थिति में यह आवश्यक है कि वह अपना विवेचन-विश्लेषण क्रमबद्ध, तर्क-संगत, युक्तियुक्त प्रामाणिक रूप में प्रस्तुत करे तथा इन्हीं विशेषताओं से युक्त विवेचन को एक शब्द में ‘वैज्ञानिक’ कहा जाता है। प्रस्तुत पक्तियों के लेखक ने भी इसी लक्ष्य से अनुप्राणित होकर अपने ‘साहित्य-विज्ञान’ में साहित्य के विभिन्न तत्त्वों एवं सिद्धान्तों का निरूपण वैज्ञानिक पद्धति में प्रस्तुत किया है जिन्हें साहित्य की वैज्ञानिक समीक्षा का आधार बनाया जा सकता है। पर दुर्भाग्य से अनेक विद्वानों ने ‘साहित्य-विज्ञान’ का अर्थ ‘साहित्य का वैज्ञानिक विवेचन’ न लेकर यही लिया कि इसमें साहित्य को विज्ञान में परिणत किया गया है। वस्तुतः यह अर्थ का अनर्थ है।

● आकर्षण-शक्ति सिद्धान्त—साहित्य की साहित्यिकता का मूलाधार क्या है? वह कौनसा तत्त्व, गुण या वैशिष्ट्य है जिसके कारण कोई रचना ‘काव्य’ या ‘साहित्य’ की सज्ञा से विभूषित होती है—यह प्रश्न प्राचीनकाल से साहित्य-चिन्तकों की चिन्तना का केन्द्र रहा है। भारतीय आचार्यों ने इसी प्रश्न को ‘काव्य की आत्मा’ का रूप देते हुए उसके विभिन्न समाधान—रस, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि, औचित्य आदि—प्रस्तुत किये हैं। भारतीय आचार्यों का ‘आत्मा’ शब्द दार्शनिक प्रभाव का सूचक है क्योंकि काव्य के क्षेत्र में इसका प्रयोग वाच्यार्थ में संभव नहीं। लक्षणा शक्ति के द्वारा यहाँ

‘आत्मा’ का अर्थ उस तत्त्व या गुण से लिया जाता है जो कि काव्य के काव्यत्व का मूलाधार है। यदि शुद्ध वैज्ञानिक शब्दावली में इस प्रश्न को प्रस्तुत करे तो कहेंगे—साहित्य की मूल शक्ति क्या है? वैज्ञानिक पद्धति से इस विषय पर विचार करते हुए हम इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि साहित्य की मूल शक्ति आकर्षण-शक्ति है। अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि आदि तत्त्व साहित्य में आकर्षण-शक्ति (या सौन्दर्य) के साधन हैं तथा रस उसी का फल या भोग है। इसे और स्पष्ट करने के लिए आकर्षण-शक्ति सिद्धान्त के वैज्ञानिक एवं मनोवैज्ञानिक आधार को समझ लेना आवश्यक है।

विज्ञान के अनुसार जहाँ भी कोई कार्य संपादित होता है वहाँ शक्ति का अस्तित्व है। हमारे मानसिक जगत् से लेकर ब्रह्माण्ड तक सभी क्षेत्रों में विभिन्न क्रिया-कलाप इस शक्ति के द्वारा ही सम्पन्न होते हैं। विभिन्न क्षेत्रों में शक्ति विभिन्न रूपों में कार्य करती है, अतः हम उसे विभिन्न नामों से पुकारते हैं—जैसे, गुस्त्वाकर्षण शक्ति, विद्युत् शक्ति, आणविक ऊर्जा, जीवन-शक्ति, मानसिक शक्ति आदि।

शक्ति का निवास द्रव्य (Matter) या पदार्थ में रहता है। वस्तुतः द्रव्य का ही शक्ति में तथा शक्ति का द्रव्य में रूपान्तरण उसी प्रकार होता रहता है जिस प्रकार बर्फ पानी में और पानी बर्फ में परिणत होता रहता है। द्रव्य के प्रत्येक अणु में अपार शक्ति सुषुप्त एवं निष्क्रिय अवस्था में पड़ी रहती है जिसे विभिन्न पद्धतियों द्वारा उद्दीप्त एवं सक्रिय किया जा सकता है। जब भी शक्ति सक्रिय-होती है तो वह आकर्षण-विकर्षण की प्रतिक्रिया के रूप में कार्य करती है; अतः शक्ति को ‘आकर्षण-विकर्षण शक्ति’ या केवल ‘आकर्षण-शक्ति’ का भी नाम दिया जा सकता है।

साहित्य में कार्य करने वाली शक्ति भी आकर्षण-शक्ति का ही एक रूप है। कवि या साहित्यकार अपनी विषय-वस्तु को एक ऐसे रूप में प्रस्तुत करता है कि जिससे उसकी अन्तर्निहित आकर्षण शक्ति उद्दीप्त एवं सक्रिय हो जाय। वस्तुतः वैज्ञानिक स्थूल पदार्थों में निहित शक्ति को उद्दीप्त एवं सक्रिय रूप देता है तो साहित्यकार भाषा के माध्यम से प्राप्य मानसिक द्रव्य—विचार, भाव, कल्पना आदि—का ही रूपान्तरण करता है। जिस विषय-वस्तु को लेकर कवि काव्य रचना करता है वह हमारे पास भी होती है, पर हम उसे एक ऐसा रूप नहीं दे पाते जिससे कि उसकी आकर्षण-शक्ति उद्दीप्त हो जाय जबकि कवि ऐसा कर पाता है। घटनाएँ, पात्र, विचार, अनुभूति आदि सभी के होते हैं, पर सभी लोग उसे एक ऐसे रूप में व्यक्त नहीं कर पाते जिससे कि सर्वसामान्य उसकी ओर आकर्षित हो सके। अस्तु, कवि की रचना और सामान्य व्यक्ति के वर्णन में अन्तर वस्तु का नहीं उसके रूप एवं सौन्दर्य (आकर्षण शक्ति) का होता है।

साहित्यकार अपनी रचना में आकर्षण-शक्ति को उद्दीप्त करने के लिए किन प्रक्रियाओं द्वारा अपनी विषय-वस्तु को रूपान्तरित करता है तथा ‘उसके रूपान्तरण

मे क्या-क्या विशेषताएँ होती हैं—इन सब बातों का स्पष्टीकरण विज्ञान एवं मनोविज्ञान की प्रक्रियाओं के आधार पर किया जा सकता है ; 'साहित्य-विज्ञान' में इसे विस्तार से समझाया गया है । यहाँ संक्षेप में केवल इतना ही कहा जा सकता है कि कवि अपनी कल्पना-शक्ति के द्वारा विषय-वस्तु को विभिन्न प्रकार के रूपों में प्रस्तुत करता है तथा इन रूपों को रसायन-विज्ञान (Chemistry) के अनुसार पाँच वर्गों में वर्गीकृत किया जा सकता है—(१) संयोजनात्मक रूप-विधान, (२) विश्लेषणात्मक रूप-विधान, (३) विनिमयात्मक रूप-विधान, (४) विस्थापनात्मक रूप-विधान एवं (५) समा-व्यात्मक रूप-विधान । इन रूप-विधानों का विवेचन पीछे हम शैली सम्बन्धी अध्याय में कर चुके हैं । वस्तुतः कल्पना-शक्ति के सहयोग के द्वारा ही साहित्यकार अपनी विषय-वस्तु को एक ऐसा रूप प्रदान करता है कि जिससे उसकी आकर्षण शक्ति उद्दीप्त, जाग्रत एवं सक्रिय हो जाती है ।

सामान्य विषय-वस्तु यथा-तथ्य होती है ; वैयक्तिकता से युक्त होती है, देश-काल की सीमाओं से आवद्ध होती है, वह अनुभूतिगम्य नहीं होती इसीलिए वह सर्व सामान्य के लिए आकर्षण-शून्य सिद्ध होती है जबकि कल्पना-शक्ति की विभिन्न प्रक्रियाओं द्वारा साहित्य की विषय-वस्तु साधारणीकृत (देश-काल के सम्बन्धों से मुक्त) होकर, रोचक अप्रस्तुत विषयों से संयुक्त और अलंकृत होकर, चित्ताकर्षक बिम्बों व प्रतीकों के माध्यम से अत्यन्त आकर्षक रूप में प्रस्तुत होती है । वस्तुतः विषय-वस्तु को रोचक, साधारणीकृत, अप्रस्तुत से युक्त, बिम्बात्मक एवं प्रतीकात्मक रूप प्रदान कर देना कल्पना शक्ति की ही विभिन्न क्रिया-प्रक्रियाओं का कार्य है । कल्पना की इन प्रक्रियाओं की व्याख्या आधुनिक मनोविज्ञान के द्वारा की जा चुकी है । अस्तु, संक्षेप में साहित्यकार अपनी कल्पना-शक्ति के बल पर अपनी विषय-वस्तु को एक ऐसा रूप प्रदान करता है कि जिससे उसकी आकर्षण शक्ति उद्दीप्त एवं सक्रिय हो जाती है ।

साहित्य की इस आकर्षण शक्ति को ही सामान्य शब्दावली में सौन्दर्य, शोभा, लालित्य, चारुता, सरसता, रमणीयता आदि नामों से पुकारा जाता है । अनेक विद्वान् आकर्षण शक्ति-सिद्धान्त से अनभिज्ञ होते हुए भी सामान्य रूप में 'आकर्षण' शब्द का प्रयोग करते हुए अनजान में ही इसकी सत्ता को स्वीकार करते रहे हैं ।

काव्यगत आकर्षण शक्ति के भी तीन सूक्ष्म भेद हैं—(१) ऐन्द्रियक आकर्षण, (२) भावात्मक आकर्षण और (३) बौद्धिक आकर्षण । जब कवि ऐन्द्रियक विषयों के निरूपण के द्वारा हमारी इन्द्रियों को आकर्षित व प्रभावित करता हुआ अपनी रचना को आकर्षक बनाता है तो वहाँ 'ऐन्द्रियक आकर्षण' रहेगा, जबकि भावनाओं के उद्वेलन द्वारा उद्दीप्त आकर्षण भावात्मक आकर्षण की कोटि में आता है । बौद्धिक आकर्षण में किसी, विचार, सिद्धान्त या सदेश को कल्पना और भावना के सहयोग से सप्रेषित किया जाता

है, अतः उसे हम 'बौद्धिक आकर्षण' कह सकते हैं। ये तीनों प्रकार की आकर्षण-शक्तियाँ उत्तरोत्तर अधिक उच्च एवं उदात्त भूमि पर कार्य करती हैं, ऐन्द्रियक आकर्षण उद्दीप्त करना अपेक्षाकृत सुगम है पर उसका प्रभाव भी उतना ही क्षणिक होता है, भावात्मक आकर्षण उसकी अपेक्षा कठिनाई से उद्दीप्त होता है पर प्रभाव की दृष्टि से भी वह उतना ही अधिक स्थायी होता है जबकि बौद्धिक आकर्षण को उद्दीप्त करना सबसे अधिक कठिन है, पर उसका प्रभाव भी सबसे अधिक स्थायी एवं गंभीर होता है। ऐन्द्रियक गुणो एवं भावात्मक तत्त्वो में स्वतः ही आकर्षण है अतः उनके द्वारा काव्य में आकर्षण की उद्दीप्ति उतनी कठिन नहीं किन्तु बौद्धिक तथ्यो, 'दार्शनिक विचारो एवं विभिन्न सिद्धान्तो को—जो कि अपने-आप में शुष्क एवं आकर्षण-शून्य होते हैं—आकर्षक रूप प्रदान करना अपेक्षाकृत बहुत कठिन है। इसके लिए अपेक्षाकृत अधिक कवि-प्रतिभा एवं कल्पना-शक्ति अपेक्षित होती है। फिर भी कवीर जैसे कवियो ने अपने विचारो को काव्य में आकर्षण-युक्त रूप में अभिव्यक्त करके सिद्ध कर दिया है कि बौद्धिक आकर्षण कठिन भले ही हो, असंभव नहीं। उदाहरण के लिए उनका निम्नांकित पद्य लिया जा सकता है।

माली आवत देखि कै कलियाँ करत पुकार ।

फूले-फूले चुनि लिए कालि हमारी बार ।

प्रत्येक व्यक्ति को आज या कल अवश्य मरना होगा—इस कटु सत्य की व्यजना यहाँ कल्पना के सहयोग से अत्यन्त आकर्षक रूप में की गयी है; अतः यह काव्यगत बौद्धिक आकर्षण का उत्कृष्ट उदाहरण है।

काव्यगत आकर्षण-शक्ति के उपर्युक्त भेदों के अतिरिक्त उसकी चार प्रक्रियाएँ भी निर्धारित की गयी हैं जो आकर्षण की मात्रा या शक्ति की प्रबलता को सूचित करती हैं। वे प्रक्रियाएँ हैं—(१) सयोजन, (२) सप्रेषण, (३) द्रवण एवं (४) अभिव्यक्ति। यदि काव्य की आकर्षण-शक्ति अत्यन्त न्यून मात्रा में हुई तो वह पाठक को अपनी ओर आकर्षित ही कर पायेगी, उसके मन को नहीं छू पायेगी, जबकि दूसरी प्रक्रिया—सप्रेषण की प्रक्रिया—पाठक के मन में विषय-वस्तु के इसी सप्रेषण की स्थिति को सूचित करती है। यदि आकर्षण-शक्ति अधिक प्रबल हुई तो वह इस स्थिति से आगे बढ़कर पाठक को द्रवित भी करेगी जिसके परिणाम-स्वरूप पाठक स्वयं रचना के सम्बन्ध में अपनी अनुभूतियों को किसी न किसी रूप में अभिव्यक्त करने के लिए विवश हो जायेगा। अस्तु, सभी काव्य-रचनाओं के लिए यह आवश्यक नहीं है कि उनके द्वारा चारों प्रक्रियाएँ संपादित हों, कुछ हमारे मन में रुचि या कौतूहल ही उत्पन्न करके रह जायेगी, कुछ सवेदित और सप्रेषित होकर रह जाती है, कुछ हमें द्रवित करती है तो कुछ—जो सर्वोच्च स्तर की होती है—हमें अभिव्यक्ति के स्तर तक पहुँचाती हैं।

जब किसी रचना के आस्वादन के समय अनायास ही विभिन्न सात्त्विक भावों व 'वाह !' 'क्या खूब' जैसी उक्तियों की अभिव्यक्ति होने लगे तो यह आकर्षण शक्ति की चतुर्थ प्रतिक्रिया का ही द्योतक है। वस्तुतः ये प्रतिक्रियाएँ क्रमशः संपादित होती हुई काव्य-गत आकर्षण शक्ति की गंभीरता, प्रबलता एवं शक्तिमत्ता को सूचित करती हैं तथा इनके आधार पर काव्य की उत्कृष्टता का स्तर-निर्धारित किया जा सकता है।

अस्तु, किसी भी काव्य-रचना के वैज्ञानिक मूल्यांकन के लिए उसके द्रव्य के रूपान्तरण की विधियों, आकर्षण शक्ति के विभिन्न भेदों एवं उसकी विभिन्न प्रक्रियाओं के आधार पर परखा जा सकता है। महादेवी के काव्य के प्रसंग में रूपान्तरण की प्रक्रियाओं का स्पष्टीकरण अन्यत्र—शैली पक्ष की विवेचना के अन्तर्गत—किया जा चुका है, अतः यहाँ शेष दो आधारों पर उनके काव्य का विश्लेषण-मूल्यांकन प्रस्तुत किया जा सकता है।

● महादेवी के काव्य में आकर्षण-शक्ति—जैसा कि पीछे स्पष्ट किया जा चुका है—काव्य में प्रयुक्त विषय-वस्तु या द्रव्य के गुणों के अनुसार उससे उद्दीप्त आकर्षण-शक्ति के भी विभिन्न प्रकार होते हैं; जिन्हें तीन वर्गों में विभक्त किया गया है—(१) ऐन्द्रियक आकर्षण, (२) भावात्मक आकर्षण और (३) बौद्धिक आकर्षण। महादेवी के काव्य में न्यूनाधिक मात्रा में तीनों ही प्रकार का आकर्षण विद्यमान है—यहाँ क्रमशः इनके उदाहरण प्रस्तुत हैं।

(क) ऐन्द्रियक आकर्षण—जहाँ ऐसे वाह्य रूप-रंगों का चित्रण होता है कि वह हमारी इन्द्रियों को उद्बलित करता हुआ प्रतीत होता है—वहाँ ऐन्द्रिक आकर्षण की सत्ता स्वीकार की जाती है। महादेवी के काव्य से इसके कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं:

(अ) फूलों की मीठी चितवन
नभ की ये दीपावलियाँ।
पीले मुख पर संध्या के
वे किरणों की फुलझरियाँ।

(आ) कनक से दिन मोती से रात
सुनहली साँझ गुलाबी प्रातः,
मिटता रंगता वारम्बार,
कौन जग का यह चित्राधार !

इन दोनों उद्धरणों में विभिन्न रंगों का चित्रण चित्ताकर्षक रूप में हुआ है। इसमें उद्दीप्त आकर्षण चक्षुरिन्द्रिय से सम्बद्ध है; कहीं-कहीं घ्राणेन्द्रिय से सम्बद्ध आकर्षण की भी उद्दीप्त हुई है, पर अन्य इन्द्रियों को प्रभावित करने वाला आकर्षण उनके काव्य में बहुत कम है। वस्तुतः महादेवी के काव्य में शुद्ध ऐन्द्रियक आकर्षण

बहुत कम है क्योंकि उन्होंने ऐन्द्रियकता की परिणति भावना एवं विचार में ही की है—अतः उनका ऐन्द्रियक आकर्षण भी किसी भावना या विचार का ही अंग बन गया है।

(ख) भावात्मक आकर्षण—जहाँ विभिन्न भावानुभूतियों की व्यजना के द्वारा काव्य में आकर्षण की उद्दीप्त होती है—उसे भावात्मक आकर्षण कहा गया है। महादेवी के काव्य में स्नेह, करुणा, प्रणय, उत्साह आदि भावों की व्यजना अत्यन्त आकर्षक रूप में हुई है, यथा—

(अ) स्नेह :

भूलती थी मैं सीखे राग
बिछलते थे कर बारम्बार,
तुम्हें तब आता था करुणेश !
उन्हीं मेरी भूलों पर प्यार !

(आ) करुणा :

कर दिया मधु और सौरभ
दान सारा एक दिन,
किन्तु रोता कौन है
तेरे लिए दानी सुमन ?
मत व्यथित हो फूला ! किसको
मुख दिया संसार ने ?

(इ) प्रणय :

जो तुम आ जाते एक बार !
कितनी करुणा कितने संदेश,
पथ में बिछ जाते बन पराग,
गाता प्राणों का तार तार,
अनुराग भरा उन्माद राग,
आँसू लेते वे पद पखार !
हँस उठते पल में आँद्रे नयन
घुल जाता ओठों से विषाद,
छा जाता जीवन में वसन्त !

या—

अलि क्या प्रिय आने वाले हैं ?

नयन श्रवणमय, श्रवण नयनमय आज हो रहे, कैसी उलझन !
रोम रोम में होता री सखि एक नये उर का-सा स्पन्दन !

पुलकों से भर फूल बन गये
जितने प्राणों के छाले हैं !
अलि क्या प्रिय आने वाले हैं !

उपर्युक्त अंशों में क्रमशः स्नेह, करुणा और प्रणय की अभिव्यक्ति अनुभूतिपूर्ण शब्दों में कल्पना के सहयोग से की गयी है। जहाँ प्रथम अंश में आलम्बन और आश्रय के पारस्परिक व्यवहार का चित्र स्वाभाविक रूप में प्रस्तुत हुआ है, वहाँ दूसरे में करुणा के आलम्बन के चित्रण के साथ-साथ आश्रय की अनुभूतियाँ भी व्यक्त हैं। इसके अनन्तर प्रणय सम्बन्धी दोनों पद्यांशों में क्रमशः प्रिय के आ जाने की कल्पना-मात्र है, पर यह कल्पना भी अत्यन्त रंगीन, मधुर एवं चित्ताकर्षक है। प्रिय से मिलन की कल्पना और संभावना मात्र से प्रेयसी के प्राणों में किस प्रकार प्रसन्नता की लहर दौड़ जाती, और उसके जीवन में कितना परिवर्तन आ जाता है, इसका चित्रण यहाँ कवयित्री ने अत्यन्त आकर्षक रूप में किया है।

वस्तुतः महादेवी ने भावों की अभिव्यक्ति प्रायः कल्पना और अनुभूति के सहयोग से की है इसीलिए उनमें अनुठा आकर्षण उद्दीप्त है। अतः कहा जा सकता है कि भावात्मक आकर्षण की उद्दीप्ति में कवयित्री को पर्याप्त सफलता मिली है।

(ग) बौद्धिक आकर्षण—जहाँ काव्य-वस्तु के केन्द्रीय तत्त्व के रूप में कोई ऐन्द्रियक रूप या भावानुभूति न होकर विचार-विशेष की अनुभूति होती है, वहाँ बौद्धिक आकर्षण की उद्दीप्ति संभव है। महादेवी के काव्य में ऐन्द्रियक एवं भावात्मक आकर्षण भी यत्र-तत्र विद्यमान हैं पर उसमें प्रमुखता बौद्धिक आकर्षण की है क्योंकि उन्होंने अपने काव्य में लौकिक भावों—रागद्वेष से युक्त अनुभूतियों—की अपेक्षा सत्य, तत्त्व या विचार को ही अधिक व्यक्त किया है। काव्य में विचार की अभिव्यक्ति शुद्ध विचार रूप में हो तो वह आकर्षण-शून्य रहता है अतः उसे किसी अन्य विचार, भाव या कल्पना के सहयोग से प्रस्तुत किया जाता है। महादेवी में इसके अनेक उदाहरण उपलब्ध हैं :

(अ) विचार अन्य विचार के सहयोग से प्रस्तुत :

मैं तुमसे हूँ एक, एक हूँ
जैसे रश्मि प्रकाश
मैं तुमसे हूँ भिन्न, भिन्न ज्यों
घन से तड़ित्-विलास।

(आ) विचार भावना के सहयोग से प्रस्तुत :

मैं नीर भरी दुख की बदली !
स्पन्दन में चिर निस्पन्द बसा,
क्रन्दन में आहत विश्व हँसा,

नयनों में दीपक से जलते
पलकों में निर्झरिणी मचली !

× × ×
विस्तृत नभ का कोई कोना
मेरा न कभी अपना होना,
परिचय इतना इतिहास यही
उमड़ी कल थी मिट आज चली !

(इ) विचार कल्पना के सहयोग से प्रस्तुत :

सुनायी किसने पल में आन
कान में मधुमय मोहक तान
तरी को ले जाओ मँझधार
डूब कर हो जाओगे पार ;
विसर्जन ही है कर्णाधार,
वही पहुँचा देगा उस पार ।

उपर्युक्त अंशों में क्रमशः विभिन्न विचारों की अभिव्यक्ति विभिन्न प्रकार से हुई है : उदाहरण अ मे आत्मा और परमात्मा की एकता के विचार को स्पष्ट एवं आकर्षक रूप देने के लिए रश्मि और प्रकाश तथा घन और तड़ित् के सम्बन्ध को सादृश्य रूप में प्रस्तुत किया गया है । उदाहरण आ मे इस तथ्य की व्यंजना की गयी है कि कवयित्री का जीवन विरह-वेदना या दुःख से परिपूर्ण है पर उसके दुःख में समस्त विश्व के लिए सुख निहित है.... । यहाँ शुष्क तथ्य पर्याप्त आत्मानुभूति एवं रागात्मकता से युक्त हो गया है । उदाहरण इ मे संदेश की अभिव्यक्ति तरी, कर्णाधार, किनारा आदि स्थूल पदार्थों के माध्यम से की गयी है ; वस्तुतः यहाँ कल्पना-शक्ति द्वारा निर्मित विम्बों का उपयोग किया गया है । इस प्रकार महादेवी ने विचारों की अभिव्यक्ति विभिन्न साधनों से आकर्षक रूप में की है । अनेक स्थलों पर उनके विचार कल्पना और भावना—दोनों से युक्त हैं, इसीसे वे अत्यन्त आकर्षक प्रतीत होते हैं ; जैसे :

रजत रश्मियों की छाया में घूमिल घन सा वह आता !
इस निदाघ से मानस में करुणा के स्रोत बहा जाता !
उसमें मर्म छिपा जीवन का,
एक तार अगणित कम्पन का,
एक सूत्र सब के बन्धन का,
संस्कृति के सूने पृष्ठों में करुण काव्य वह लिख जाता !

वह उर में आता बन पाहुन,
कहता मन से 'अब न कृपण बन'
मानस की निधियाँ लेता गिन,

दृग-द्वारों को खोल विश्व-भिक्षुक पर हँस बरसा आता !

उपर्युक्त कविता में दुःख की महत्ता का बोध क्रमशः अनुभूति, विचार एवं कल्पना के सहयोग द्वारा करवाया गया है। दुःख के आगमन को, उसके मर्म को उसकी उदारता को एक ऐसे कल्पना-चित्र के रूप में प्रस्तुत किया गया है कि वह अनुभूति से ओतप्रोत है। वस्तुतः दुःख यहाँ सूक्ष्म तत्त्व न रहकर एक सजीव एवं साकार रूप ग्रहण कर लेता है; उसकी प्रवृत्तियाँ भी यहाँ मानवी व्यापारों के रूप में चित्रित हैं; अतः कहा जा सकता है कि कवयित्री ने दुःख के महत्त्व को, जो कि मूलतः एक विचार मात्र है, अत्यन्त आकर्षक रूप में चित्रित कर दिया है। वस्तुतः इस सफलता का रहस्य कवयित्री की आत्मानुभूति एवं कल्पना की शक्ति में निहित है।

वस्तुतः महादेवी की अधिकांश कविताओं में विचारों की अभिव्यक्ति एवं उनके चित्रण के द्वारा बौद्धिक आकर्षण की उद्दीप्ति अत्यन्त सबल रूप में हुई है; यहाँ विभिन्न कविताओं से कुछ अंश प्रस्तुत है—

(अ) जीवन की क्षण भंगुरता :

न रहता भौरों का आह्वान
नहीं रहता फूलों का राज्य,
कोकिला होती अन्तर्धान
चला जाता प्यारा ऋतुराज;
असम्भव है चिर सम्मेलन
न भूलो क्षणभंगुर जीवन !

(आ) मृत्यु की अटलता .

विकसते मुरझाने को फूल
उदय होता छिपने को चन्द्र
शून्य होने को भरते मेघ
दीप जलता होने को मन्द;
यहाँ किसका अनन्त यौवन !

(इ) आत्मा-परमात्मा की एकता :

बीन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ ।

तार भी आघात भी झंकार की गति भी,
पात्र भी, मधु भी, मधुप भी, मधुर विस्मृति भी,
अधर भी हूँ और स्मित की चाँदनी भी हूँ !

(ई) माया के द्वारा उत्पन्न द्वैत स्थिति :

उसमें हँस दी मेरी छाया
मुझमें रो दी ममता माया,
अश्रु-हास ने विश्व सजाया,
रहे खेलते आँख-मिचौनी
प्रिय ! जिसके परदे में 'मैं' 'तुम' !

(उ) साधना का सकल्प :

दीप मेरे जल अकम्पित
धूल अचंचल !
× × ×
मोह क्या निशि के वरो का,
शलभ के झुलसे परोँ का,
साथ अक्षय ज्वाल का,
तू ले चला अनमोल सम्बल !

(ऊ) दुःख और भय से मुक्ति एवं आत्मबोध :

हुए शूल अक्षत मुझे धूलि चन्दन !
× × ×
कहो मत प्रलय द्वार पर रोक लेगा,
वरद मैं मुझे कौन वरदान देगा !
हुआ कब सुरभि के लिए फूल बन्धन ?

(ए) साधना ही साधक का लक्ष्य है :

यह मंदिर का दीप इसे नीरव जलने दो !
× × ×
शंझा है दिग्भ्रान्त रात की मूर्च्छा गहरी,
आज पुजारी बने ज्योति का यह लघु प्रहरी,
जब तक लौटे दिन की हलचल,
तब तक यह जागेगा प्रतिपल
रेखाओं में भर आभा—जल
दूत सांझ का इसे प्रभाती तक चलने दो !

(ऐ) शंका-समाधान :

जो न प्रिय पहिचान पाती !

दौड़ती क्यों प्रति शिरा में प्यास विद्युत्-सी तरल बन,
क्यों अचेतन रोम पाते चिर व्यथामय सजग जीवन ?

किस लिए हर सांस तम में
सजल दीपक राग गाती ?

उपर्युक्त उद्धरणों में जीवन की क्षण-भंगुरता, मृत्यु की अटलता, आत्मा-पर-मात्मा की एकता जैसे दार्शनिक विचारों तथा साधना का संकल्प, दुःख से मुक्ति एवं आत्मबोध, साधक का लक्ष्य, शंका-समाधान जैसी बौद्धिक स्थितियों एवं प्रवृत्तियों का प्रतिपादन हुआ है। मूलतः प्रयुक्त विचार अत्यन्त शुष्क, नीरस एवं आकर्षण-शून्य है फिर भी कवयित्री ने उन्हें ऐसे रूप में प्रस्तुत किया है कि जिससे वे प्रबल आकर्षण से युक्त हो गये हैं या यो कहिए कि उनमें आकर्षण शक्ति उद्दीप्त हो गयी है। वस्तुतः कोमल मधुर भावों को आकर्षक रूप में परिणत करना इतना कठिन नहीं है जितना कि शुष्क दार्शनिक विचारों या साधनात्मक स्थितियों को लेकर आकर्षक रूप की सृष्टि करना है—यही कलाकार की कला-प्रतिभा की परीक्षा होती है। महादेवी ने इस कठिन कार्य को भी सहज ही सम्पादित कर दिया है। इसका कारण यह है कि एक तो उन्होंने सर्वथा अनुभूत विचारों को ही अपनाया है, दूसरे उनकी सर्जनात्मक कल्पना-शक्ति इतनी सबल है कि वह शून्य में भी चित्रकारी कर सकती है; इसीलिए उनके काव्य में बौद्धिक आकर्षण अपने सबलतम रूप में उद्दीप्त है। वस्तुतः ऐन्द्रियकता एवं भावात्मकता तो महादेवी के काव्य में यत्र-तत्र ही मिलती है, उनका मूल लक्ष्य तो सूक्ष्म ब्रह्म एवं तत्सम्बन्धी साधना तथा जीवन और जगत् सम्बन्धी धारणा को व्यक्त करना है—इसीलिए उनके काव्य का केन्द्रीय तत्त्व भाव न होकर विचार है; वह भावानुभूति की अपेक्षा तत्त्वबोध, आत्मबोध एवं विचारानुभूति से अधिक प्रेरित है—अतः बौद्धिक आकर्षण ही उनके काव्य की सर्वोपरि एवं सर्वप्रमुख उपलब्धि है।

इसी बौद्धिक आकर्षण को पाश्चात्य सौन्दर्य शास्त्रियों ने औदात्य की तथा भारतीय आचार्यों ने शान्त रस की संज्ञा प्रदान की है। वस्तुतः विचारों की उदात्त-भव्य रूप में व्यंजना ही औदात्य है; तत्त्व बोध या सम्यक् ज्ञान पर आधारित निर्वेद की व्यंजना ही शान्त रस है तथा बौद्धिक अनुभूतियों की आकर्षक रूप में परिणति ही बौद्धिक आकर्षण है—अतः तीनों को एक-दूसरे का पर्यायवाची भी कह दिया जाय तो अनुचित न होगा।

● आकर्षण-शक्ति की प्रक्रिया—काव्यगत आकर्षण शक्ति की मुख्यतः चार प्रक्रियाएँ निर्धारित की गयी हैं जिनके आधार पर आकर्षण शक्ति की सबलता का निर्णय

किया जा सकता है : वे प्रक्रियाएँ ये हैं—(१) संयोजन, (२) संप्रेषण, (३) द्रवण और (४) अभिव्यक्ति। ये चारों प्रक्रियाएँ क्रमशः आकर्षण-शक्ति के उत्तरोत्तर विकास-क्रम व बलाधिक्य को सूचित करती हैं। साधारण कोटि का आकर्षण प्रथम प्रक्रिया के अनन्तर ही मद पड़ जायगा जबकि उच्चकोटि का सबल आकर्षण क्रमशः अन्य क्रियाओं को सम्पादित करता हुआ चरम सीमा तक पहुँचता है। महादेवी के काव्य में वैसे तो सभी कोटियों का आकर्षण है किन्तु प्रमुखता संप्रेषण व द्रवण की ही है। उनकी काव्यवस्तु मुख्यतः बौद्धिक है जिसका संप्रेषण कल्पना एवं अनुभूति के सहयोग से हो जाता है, पर पाठक के मन का पूर्णतः द्रवण या उसके अनन्तर सात्त्विक भावों की अभिव्यक्ति प्रायः बहुत कम होती है; यहाँ विभिन्न प्रक्रियाओं के सूचक कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

(क) संयोजन-प्रक्रिया :

जिसकी विशाल छाया में
जग बालक सा सोता है,
मेरी आँखों में वह दुख
आँसू बन कर खोता है, .

(ख) संप्रेषण-प्रक्रिया :

कितनी बीतीं पतझारें,
कितने मधु के दिन आये,
मेरी मधुमय पीड़ा को
कोई पर ढूँढ़ न पाये !

(ग) द्रवण-प्रक्रिया :

इन ललचाई पलकों पर
पहरा जब था बीड़ा का,
साम्राज्य मुझे दे डाला
उस चितवन ने पीड़ा का !!

(घ) अभिव्यक्ति-प्रक्रिया :

मूक प्रणय से, मधुर व्यथा से ;
स्वप्नलोक के से आह्वान,
वे आये चुपचाप सुनाने
तब मधुमय मुरली की तान !

जीवन है उन्माद तभी से
निधियाँ प्राणों के छाले,
माँग रहा है विपुल वेदना के
मन प्याले पर प्याले !

या—

पंथ होने दो अपरिचित प्राण रहने दो अकेला !

× × ×

अन्य होंगे चरण हारे
और हैं जो लौटते दे शूल को संकल्प सारे ;
दुखव्रती निर्माण उन्मद
यह अमरता नापते पद

× × ×

दूसरी होगी कहानी,
शून्य में जिसके मिटे स्वर, धूलि में खोई निशानी ।

वस्तुतः महादेवी के काव्य में सप्रेषणीयता तो बराबर मिलती ही है पर वह हमें द्रवित सर्वत्र ही नहीं कर पाता । इसका कारण उनकी विषय-वस्तु की सूक्ष्मता एवं बौद्धिकता ही है । पर फिर भी अनेक कविताएँ अवश्य ऐसी हैं जहाँ अनुभूति की गभीरता व कल्पना की रमणीयता अपनी चरम सीमा तक पहुँची हुई हैं—वहाँ आकर्षण-शक्ति भी अपने प्रबलतम रूप में है । ऐसी कविताएँ अवश्य ही पाठक के हृदय का द्रवण एवं सत्वोद्रेक करने में समर्थ हैं ।

● उपसंहार—अन्त में विभिन्न मान-दंडों के आधार पर महादेवी-काव्य का अध्ययन-विश्लेषण एवं मूल्यांकन कर लेने के अनन्तर हम कह सकते हैं कि उनका काव्य प्रत्येक दृष्टि से—चाहे वह सौन्दर्य-शास्त्रीय हो, काव्य-शास्त्रीय हो या वैज्ञानिक—उच्च कोटि का काव्य सिद्ध होता है । उसकी विषय वस्तु महान है तो उसका रूप अत्यन्त आकर्षक एवं सुन्दर है, उसमें वस्तु और रूप का सुन्दर समन्वय है ।

सौन्दर्य-शास्त्र की शब्दावली में उनका काव्य औदात्य का सर्वोत्कृष्ट रूप कहा जा सकता है तो काव्य-शास्त्रीय भाषा में वह विम्बात्मकता, प्रतीत्मकता एवं रसात्मकता से परिपूर्ण है । इसी तथ्य को साहित्य-विज्ञान की दृष्टि से बौद्धिक आकर्षण की सबलता के रूप में स्वीकार किया जा सकता है ।

वस्तुतः उनका काव्य केवल काव्य के रूप में ही नहीं सत्य के बोध, दर्शन की अभिव्यक्ति, भावना के औदात्य, जीवन के सौन्दर्य एवं विश्व के कल्याण की दृष्टि से भी महान है । महादेवी काव्य में सत्य को उसका साध्य एवं सौन्दर्य को साधन मानती हैं ; यह मान्यता चाहे और किसी काव्य पर लागू हो या न हो, स्वयं महादेवी के काव्य

पर भली-भाँति लागू होती है। निस्सदेह उन्होंने अपने काव्य में जीवन और जगत् के उस महान सत्य का निरूपण किया है जो युग-युगो से भारतीय तत्त्व-चिन्तकों द्वारा मान्य है, जिसका अनुसंधान शताब्दियों पूर्व उपनिषदों के रचयिताओं ने किया था, जिसका उद्घोष शंकराचार्य से लेकर विवेकानन्द तक विभिन्न महर्षियों की पुनीत वाणी द्वारा होता रहा है तथा जो आज भी आस्तिक एवं आस्थावान चिन्तकों के द्वारा बहुमान्य है। उनका काव्य महात्मा बुद्ध के महान् सदेश से भी अनुप्राणित है पर वह जीवन से पलायन करने या संन्यास को स्वीकारने की प्रेरणा नहीं देता अपितु बाधाओं, विपत्तियों और सकटों से छूझने की शक्ति एवं दुःख को सहन करने का बल प्रदान करता है। वह, हमें जीवन की चंचल वासनाओं, क्षुद्र भावनाओं एवं संकीर्ण रूढ़ियों से ऊपर उठाकर मानवता के व्यापक आदर्श एवं उदात्त लक्ष्य की ओर अग्रसर करता है। सभी प्राणियों में विद्यमान आत्मिक एकता की अनुभूति अन्ततः न केवल विश्व-मानवता, विश्ववधुत्व एवं विश्वप्रेम की प्रेरक है अपितु वह हमें धरती के सभी प्राणियों के प्रति सबदेनशील, उदार एवं करुण बनाती है।

अस्तु, संक्षेप में कहा जा सकता है कि महादेवी के काव्य में दर्शन का सबसे बड़ा सत्य, जीवन का सबसे बड़ा आदर्श एवं मानव-समाज का सबसे ऊँचा लक्ष्य कला के पूर्ण वैभव व काव्य के सम्पूर्ण सौन्दर्य से युक्त माध्यम में व्यक्त हुआ है। इस दृष्टि से उनका काव्य न केवल सुन्दर है अपितु वह उदात्त एवं महान् भी है। इसीलिए वह हमारे मन, बुद्धि और प्राणों के अन्तरतम स्तरों को छूता हुआ हमारी चेतना को गंभीरतम रूप में आन्दोलित करता है और उसे मानवात्मा के सुन्दर, विराट एवं भव्य रूप की ओर उन्मुख करता है। सुकरात ने एक बार कहा था—परमात्मा को जब धरती के प्राणियों से बात करनी होती है, उन्हें कोई उच्च और महान् सदेश देना होता है, तो वह कवि की वाणी में अपनी बात कहता है, सुकरात का यह कथन चाहे सभी कवियों की वाणी पर लागू न हो, पर महादेवी की दिव्य वाणी पर वह निश्चित ही लागू होता है। सचमुच, उनके गीतों की अन्तरात्मा में किसी दिव्य शक्ति एवं विराट चेतना का मजल उद्घोष ही सर्वत्र सुनाई देता है। उनकी इस दिव्यता को गद्य की किसी भी शब्दावली एवं काव्य के किसी भी मानदंड में सम्यक् बाँध पाना कठिन है—अतः उनके सम्बन्ध में स्वयं कवयित्री के ही कुछ शब्दों को यहाँ उद्धृत कर हम सतोष करते हैं :

लिये छाँह के साथ अश्व का कुहक सलोना,
 मैं बसने महाशून्य का कोना-कोना,
 इसकी गति में अंग मरण बेसुध बंदी है,
 कौन क्षितिज का पाश इन्हें जो बाँध सहज ले !

